lunes de revolución

LUNES DE REVOLUCION



LUNES DE REVOLUCION

"Lunes" ha ido al cine este lunes... y por poco se ha quedado ahí: ha sido tanto lo que "Lunes" ha podido recoger —las voces, las ideas, las opiniones, la expresión gráfica que tan ligada está al cine— que no ha quedado más remedio que dejar algo para otra ocasión —que será pronto. Así "Lunes" se ha desprendido, con el dolor de las separaciones, no sólo del encanto de los adornos (fotografías, dibujos, programas) y de ciertos temas (la vampiresa como heroína, el cine de horror, el cine soviético, el doble fenómeno del cine norteamericano, el cine de nuestra América) que incitaban al análisis como la magia de los nombres (Garbo, Stroheim, Welles, Griffith, Dovzhenko) incitaban a la biografía o como la novedad interesante (el "Free Cinema", los Vanguardistas de Nueva York) pedía no ser vista de pasada, sino que ha eliminado ciertas primicias (un pedazo del guión de "El joven rebelde" y otro de "Campesinos") esenciales para seguir el desarrollo de nuestro cine incipiente.

Pero "Lunes" promete... y "Lunes" promete cumplir lo que promete.

"Lunes" volverá al cine. Por varias razones. Una de ellas, porque ha sido agradable ir al cine. Otra: porque ha sido divertido contarlo. Otra: porque siempre es bueno repetir, no sólo las consignas, sino también los postres.





director: guillermo cabrera infante
subdirector: pablo armando fernández
director artístico: raúl martínez

número 94 febrero 6, 1961

PORTADA: JOSE LUCCI

LUNES agradece en todo lo que vale, la colaboración que han prestado a este número los compañeros Fausto Canel y Néstor Almendros.

¿CIEN AÑOS DE CINE?

LOS ANGELES LOS ANGELES LOS ANGELES



(Gideon Bachman es editor de la revista CINEMAGES, presidente de la Federación Americana de Sociedades Cinematográficas y productor de un programa radial internacional: "EL CINE DE ARTE")

Existen aproximadamente seis teorías —todas distintas, todas bien investigadas y documentadas, y todas plausibles— sobre el origen y la invención de la película cinematográfica, tal como hoy se conoce. A un extremo de estas teorías están las opiniones que llevan el origen del cine a la época en que la fotografía se hizo posible (1830), y al otro extremo la opinión de que el cine no comenzó a vivir hasta que se inventó la banda del sonido, en 1926-28. Como en todas las controversias artísticas, cada teoría se centra alrededor de un nombre, y los nombres que más frecuentemente se mencionan son los de Lumieres, Edison y Friese-Greene. Estos tres hombres trabajaron en Francia, los Estados Unidos e Inglaterra, respectivamente, pero aunque su actividad se realizó simultáneamente en la década 1890-1900, los tres siguieron rutas distintas para lograr resultados similares. Generalmente se reconoce que estos tres hombres echaron los cimientos para la exhibición y la explotación de imágenes en movimiento que siguen siendo la base del cine moderno, o en otras palabras, la proyección en una pantalla de imágenes movientes por el procedimiento fotográfico.

Para lograr una comprensión verdadera del proceso debemos de ahondar más. Aunque sería ridículo tratar de asociar el Cinemascope con Daguerre, tiene sumo interés tratar de fijar en el tiempo el momento aproximado en que el sueño de reproducir el movimiento natural se hace por primera vez realidad, y descubrir las circunstancias y las personas relacionadas con este triunfo inicial. Sorprende descubrir, tras la investigación más somera, que los hombres a quienes más debemos en esta labor fueron un médico y un investigador interesados exclusivamente en los aspectos fisiológicos del movimiento. Descubrimos además que el comienzo de estos trabajos que habían de hacer época, puede fijarse en el año 1860, hace exactamente un siglo.

Ese año tuvieron lugar dos acontecimientos que habrían de impulsar grandemente el objetivo de proyectar películas al público. Uno de ellos ocurre en Filadelfia en 1860, cuando Coleman Sellers utiliza la fotografía para crear lo que se conocería como efectos de imágenes en movimiento. Sellers patentó su máquina en 1861 con el nombre de **kinematoscopio.** Pero tendrían que pasar otros diez años y llegar otro talento a la escena para que la aplicación del método de Sellers resultara en la exhibición del movimiento sobre una pantalla. En 1870 Henry Renno Heyl perfeccionó el **kinematoscopio** hasta el punto de poder exhibir fotografías suyas bailando con una muchacha. Esos "efectos" se conseguían mediante la proyección intermitente de poses estáticas fotografiadas separadamente, que creaban la ilusión de movimiento mediante el fenómeno que se conoce como persistencia de la visión, sobre el cual se sigue basando toda obra cinematográfica.

Trabajando con un sistema similar, pero sin fotografía, Jules Reynaud pronto pudo crear en París ilusiones similares proyectando dibujos hechos por él mismo.

Pero el más importante de los dos acontecimientos ocurridos en 1860 aparentemente tiene poca importancia: ese año se estableció en California el aventurero y fotógrafo inglés Edward James Muggeridge, que pronto se cambió el nombre por el de Eadweard Muybridge. Veinte años después de llegar a California, y tras una existencia muy tormentosa, su trabajo logró el siguiente comentario apareció el 4 de mayo de 1880 en el periódico principal de la época, el "San Francisco Alta California": "El Sr. Muybridge ha echado las bases de un nuevo método para distraer al público, y predecimos que su linterna mágica, instantánea y fotográfica, llamada **zoótropo,** dará la vuelta al mundo civilizado".

Hay un dato personal interesante que ilustra la forma en que algunas veces hay que establecer los datos históricos. Si ha podido determinarse que Muybridge llegó a California en 1860, es porque al comparecer en un juicio en 1875, en

que se le acusaba de asesinar al amante de su esposa, Muybridge declaró en apoyo de su abogado que alegaba la locura temporal, que debido a un accidente que tuvo la diligencia en que cruzó el continente en 1860 algunas veces sufría aún de "visión doble", y había perdido durante un tiempo el sentido del gusto y del olfato. Por cierto que Muybridge mató a su rival, pero fue absuelto.

Las contribuciones de Eadweard Muybridge al arte del cine comprenden dos aspectos. El aparato proyector de su invención (llamado más tarde zoopraxiscopio) que "El San Francisco Alta California" celebró entusiasta, nunca llegó muy lejos. Pero, con sus trabajos y las posibilidades que abrió a otros Muybridge ejerció su influencia sobre muchos inventores que tuvieron más éxito que él, entre los cuales descuella el médico y sabio francés Jules Etienne Marey.

Muybridge no era una artista. Su temperamento, que a menudo se atribuye a los creadores, estaba más cerca del carácter de los buscadores de oro y aventuras en el Oeste en que pasó la mayor parte de su vida. Se hizo fotógrafo por su clara visión de lo que sería el porvenir de la profesión, pero aún dentro de su trabajo su espíritu aventurero siguió haciendo de las suyas. Fue el primer hombre que fotografió el Yosemite, trabajó para el Gobierno norteamericano en labores de catastro, fotografió una campaña contra los indios, acompañó una misión militar a Alaska y por último se asoció con Leland Stanford, excéntrico millonario constructor de ferrocarriles, y a pedido de éste fotografió caballos de carrera en movimiento. A esta última actividad se debe su fama como creador de la fotografía animada.

De espíritu aventurero, Muybridge inventaba constantemente (y patentaba) nuevos mecanismos para todo tipos de fotografías raras para su época. De él es una patente del 4 de marzo de 1879: "Método y aparato para fotografiar objetos en movimiento". Hoy en día se trata de un sencillo método: el caballo pasa frente a una serie de cámaras puestas en fila y hace funcionar los disparadores sucesivamente al romper a su paso finas cuerdas que atraviesan la pista a la altura del pecho del animal. Muybridge pasó ocho años perfeccionando este sistema, tratando sobre todo de acortar la exposición para obtener buenas posiciones y logrando eventualmente obtener fotos de animales en movimiento y por último de seres humanos. Su primer libro de fotografías (Londres, 1882: **El movimiento de un caballo visto por la fotografía instantánea**) fue acompañado de un texto escrito por otro médico, el doctor Stillmann.

Ir de la fragmentación del movimiento a la reacreación de su ilusión, fue un paso que Muybridge en un principio no pensó. Aquí es donde hay que darle su mérito a Etienne Jules Marey. Este sabio venía haciendo experimentos con la locomoción de los animales y cuando vio las fotos de Muybridge le escribió una carta felicitándolo y sugiriéndole que las exhibiera en un **zoótropo,** mecanismo entonces muy de moda como diversión para el hogar, que consistía en un tambor giratorio por cuyas ranuras el observador podía ver objetos o dibujos en varias fases del movimiento, y obtener la ilusión de movimiento desplazándose convenientemente. La revista **Scientific American** ya había sugerido lo mismo y había impreso algunos dibujos hechos con fotografías que los lectores de la revista debían recortar y colocar en el **zoótropo** (Octubre de 1878).

No hay huellas del aparato que Muybridge llegó a construir para avanzar otro paso en sus trabajos: proyectar las imágenes del **zoótropo** para que un público pudiera verlas en una pantalla. Pero es evidente que utilizó un sistema de lentes y una fuente de luz, y que su máquina debió ser similar al **Téathre Optique** de Reynaud sino exactamente igual. Por lo general se dice que 1882 fue el año de la invención del mecanismo de Reynaud, y en ese año Muybridge hizo un viaje a Francia después de realizar algunos trabajos en Filadelfia, y hay que tener en cuenta la posibilidad de que Muybridge copiara primero a Heyl y después influyera a Reynaud. En apoyo de esta teoría está la gran sociabilidad que desplegó Muybridge durante su estancia de dos años en Europa. El pintor Meissonier, cuyos dibujos de caballos indujeron a Leland Stanford a contratar los servicios de Muybridge, le organizó una serie de reuniones y conferencias, y así fue como conoció a Marey, el hombre que llevaría su trabajo hasta el punto en que pudiera llamarse realmente cinematográfico.

Etienne Marey era ante todo un médico, interesado en el aspecto fisiológico del movimiento, y quería ampliar conocimientos en este campo. Pero en el curso de ese trabajo creó no solamente la primera cámara y el primer proyector, sino también probablemente la primera película fotografiada. Marey concibió y llevó a cabo la idea fundamental de tomar todas las fotografías separadas **con una sola cámara,** en vez de utilizar la batería de 24 cámaras de Muybridge. Para que el fotógrafo pudiera seguir un movimiento rápido Marey construyó el "cañón fotográfico", que fue en realidad la primera cámara de cine, y que era una variedad de su invención básica: el **cronofotógrafo** o la cámara de exposición múltiple. El paso del mecanismo de toma al de proyección —de la cámara al proyector— era ya evidente, y en octubre de 1888 Marey pudo presentar a la Academia Francesa sus primeras imágenes en movimiento proyectadas.

Marey tenía la mentalidad compulsiva del sabio, diferente en todo al temperamento de Muybridge. Mientras que a éste le interesaba el efecto máximo (incluso por ejemplo la publicación de fotografías suyas corriendo y saltando desnudo), Marey trabajó meticulosamente para perfeccionar los mecanismos que había inventado. De su obra **Mouvement,** publicada poco antes de que se inventara el material fotográfico flexible Kodak, en 1889 (en todos sus primeros trabajos Marey empleó discos de cristal recubiertos con emulsión fotográfica que rotaban detrás de un lente): "Estas dificultades podrían vencerse reemplazando el disco de cristal por una **película** continua recubierta ligeramente con gelatina y bromuro de plata. La película puede hacerse pasar en forma automática con un movimiento rectilíneo frente al foco del lente, inmovilizarse tras cada período de exposición y hacerse avanzar nuevamente con un salto". Esta es una descripción exacta de una cámara de cine moderna.

Con la introducción del material Kodak, Marey puso en práctica sus teorías y pronto perfeccionó toda una serie de **cronofotógrafos** para usos diversos, como por ejemplo, para microfotografías. En sus obras posteriores figuran siluetas de microbios en actitudes dinámicas. Pero a Marey le interesaba la fisiología, y no reclamó su parte en la invención del cine verdadero, que habría de ocurrir poco después, aunque se daba cuenta de que la mayor parte de los inventos posteriores se basaban en sus esfuerzos primeros. Su primera "cámara" de verdad, en la que al principio utilizó papel sensibilizado y después tiras de películas sobre celuloide transparente, la inventó en colaboración con Georges Demeny, y fue esta cámara-proyector la que sirvió para perfeccionar el **kinetógrafo** que Thomas Alva Edison construyó y presentó al público en 1894. Las proyecciones en público comenzaron ese mismo año. Se acepta generalmente que 1895 fue el año en que nació el sistema Lumiére, fruto inmediato de todos aquellos experimentos, y el primero en ser explotado con fines comerciales.

Cabe anotar, con no poca melancolías, que ni Muybridge ni Marey pudieron ver el tremendo desarrollo del cinematógrafo, pero este hecho se repite en las vidas de no pocos inventores cuyos trabajos han conquistado al mundo. En 1903 se exhibió en todo el mundo la primera película con argumento: EL GRAN ASALTO AL TREN, realizada por Edwin Porter con el aparato de Edison. Muybridge y Marey murieron en 1904, el primero en Inglaterra y Marey en Francia. Pero ya el cine avanzaba sin que nadie lo pudiera detener.







SOBRE EL CREADOR CINEMATOGRAFICO

La cámara cinematográfica no reproduce la realidad aparente en la forma mecánica que se le suele atribuir. Es evidente que, por el contrario, nos da de esa realidad una versión que no corresponde exactamente a la que nos dan nuestros propios ojos. Es decir: la realidad no actúa tanto sobre la cámara como la cámara sobre la realidad. Lejos de cumplir una simple función pasiva, la cámara puede revelar, ocultar, deformar, etc. La realidad, por ello, se transfigura al servicio de determinadas necesidades creadoras. Si a ello aunamos las posibilidades que el corte y el montaje, la cámara lenta y la acelerada, etc., nos dan de contraer el tiempo o de ampliarlo; de utilizar la elipse como forma de relato, etc., llegaremos fácilmente a la conclusión de que el cine puede actuar sobre el tiempo y sobre el espacio, creando de ellos nuevas dimensiones.

En definitiva, el cine no vale sólo como un espejo de la realidad. Es un medio para recrear la realidad. Y un medio tan rico o más en posibilidades estéticas como cualquiera de las artes tradicionales.

Entiendo que si la misión de la ciencia es la de descubrir las verdades universalmente válidas, la del arte es la de revelarnos la verdad singular, individual. Si gracias a la ciencia conocemos el universo en que vivimos todos, gracias al arte conocemos el universo en que vive cada ser humano. Hay una frase de Claude Roy que me gusta repetir: "el arte es el camino más corto entre dos personas". Naturalmente, cada individuo, cada artista, está sujeto a una serie de determinaciones de tipo social. Mejor dicho: la sociedad se expresa a través de cada individuo, pero es evidente que esa expresión adquiere en cada individuo una forma original, única, irreductible.

Así, entiendo que la más alta función del creador cinematográfico es la de darnos, por encima de todo, un testimonio de sí mismo, la de revelarnos su universo particular.

No creo estar haciendo una profesión de fe artepurista, o abogando por un cine sin utilidad social. Por el contrario, creo que la revelación del artista a sus semejantes sirve eficazmente a la comunicación humana. Y en ese sentido, si un obrero, a través del arte, pudiera darnos la vivencia de su universo propio, quizá con ello contribuiría a aclararnos los problemas de la clase a la que pertenece mil veces mejor que un panfleto político, sin dejar por ello de darnos un testimonio original, único, insustituible.

Sin embargo, es sabido que los creadores cinematográficos han tenido que luchar, para afirmar su condición de tales, contra toda la serie de intereses que aspiran a utilizar el cine para fines no precisamente estéticos.

Pero no creo que sea necesario referirme a ello en detalle. En definitiva, quien haya leído o estudiado algo de historia del cine se habrá dado cuenta que ésta no es otra cosa que la historia de la lucha de los Chaplin, los Stroheim, los Eisenstein, los Welles contra los mercachifles, los censores, las "estrellas", los moralistas, los "padres de familia", los curas, las buenas conciencias, etc., etc. Es más: creo que el mérito de un Chaplin o de un Stroheim está en haber salido, pese a todo, triunfantes de esa lucha, de lucha que determina su propio valor y sin la cual su obra sería inconcebible. Stroheim debe mucho de su gloria a los productores Carl Laennle, Louis B. Mayer o Irving Thalberg, o sea, a los obstáculos sin los cuales no hubiera habido proeza posible.

Pero llevamos más de sesenta años de cine. Hay ya un público, minoritario pero considerable, que apoya a los creadores; los cine-clubs han proliferado; las buenas revistas de cine, pese al heroísmo que significa su existencia, también; existe una cultura cinematográfica y centros en los que ésta se imparte; se está de vuelta de las mil teorías que automáticamente aseguran un buen cine, etc. Y ¿cuál es la situación concreta de los creadores de cine?

Entiendo que al hablar de ello y de la actual situación del cine, resulta muy aleccionadora la última experiencia francesa, la que se refiere a lo que llamamos "nueva ola". Claro, no es cuestión de estar, a como dé lugar, a la moda. Parece que estar con el buen cine hace diez o quince años era estar con el neorrealismo; hoy es estar con la "nueva ola". Sin embargo, ambas experiencias me parecen a mí no sólo diferentes, sino opuestas. El neorrealismo, para mí, fue la última gran receta para hacer buen cine, receta buena para todos y que, por lo tanto, entrañaba un rechazo de todos los demás caminos del cine. Pero su relativo fracaso —porque yo creo que si tenemos en cuenta sus pretensiones, es forzoso hablar de fracaso— ha traído como consecuencia, a la vez, el fracaso de todas las recetas. Hoy ya no es posible hablar del buen cine italiano actual como de un cine neorrealista. Y de éste ¿qué queda para la historia? Queda la obra de un hombre, la de Cesare Zavattini, fuera de la cual no hay, en verdad, neorrealismo ortodoxo. Bajo la égida neorrealista hicieron sus primeras obras realizadores como Visconti, Rossellini, Antonioni y Fellini. Pero estos hombres no se han afirmado como creadores, sino cuando han abandonado una forma generalizada de expresión para llegar a la suya propia. Creo que con ello ha perdido el neorrealismo, pero ha ganado el cine italiano.



La "nueva ola" francesa —y no sólo la francesa— no aspira, como el neorrealismo, a marcar el camino del buen cine a través del empleo de unos temas determinados o de un modo concreto de abordarlos, de una determinada forma de utilizar los actores y los escenarios, etc. Pese a ello, al hablar de "nueva ola" hablamos de un movimiento concreto, en el que puede englobarse toda la obra de un buen número de jóvenes realizadores empeñados en sustituir el viejo cine, el rutinario, por uno nuevo. En realidad, la "nueva ola" se define por lo que rechaza. Y rechaza al cine viejo no tanto por los géneros que cultiva o por los temas que suele abordar, sino por la forma en que ese cine viejo se produce.

Es decir: no se trata de anatematizar al cine clásico o al cine romántico, al cine fantástico o al cine realista, al cine pesimista o al cine optimista, etc., no se trata de reducir al cine a una tendencia determinada. Se admiten todas las tendencias y todos los géneros.

Cuando vemos una película de Chabrol o de Resnais, sabemos que ninguno de ellos está tratando de poner un ejemplo del cine que debe hacerse, de la tendencia que el cine debe seguir, sino simplemente de afirmar su personalidad creadora por encima de las contingencias de la producción de películas. No eliminan al comerciante, puesto que, para que éste desaparezca se requiere una transformación social que no sólo afecta al cine. Pero ponen al comerciante en su lugar debido, subordinado.

La llamada "nueva ola" tiene para mí una gran importancia porque no ha sido un movimiento producto de la decisión de unos cuantos cineastas de talento sino, sobre todo un fenómeno de público y de crítica, considerada ésta como el destacamento de vanguardia de ese mismo público.

Es decir: Para mí es evidente que de no haber un público con cierta formación cinematográfica, público que ha sostenido en

Francia la publicación regular de los Cahiers du Cinema, de Cinema 60 y aún la irregular de Positif, y de no existir esas mismas revistas, no hubiera habido nunca "nueva ola".

Las películas neorrealistas tuvieron siempre poco público, pero, aún ese público, que en un momento determinado fue capaz de apoyar películas como **Ladrones de bicicletas** o **Umberto D**, no podía permanecer indefinidamente fiel a una tendencia que limitaba las propias posibilidades del cine y que amenazaba con caer en la rutina, en la repetición constante de tópicos y de modos. El público que apoya a la "nueva ola" —un público que, por otra parte, no se parece nada a una secta— está, por el contrario, preparado para la sorpresa y para la revelación. No espera que los señores Goddard Rohmer, o Rivette, para citar tres de los críticos de los Cahiers que han dirigido sus primeros largo-metraje, le den un cine ya previsto, una suerte de prolongación de lo que hayan hecho los Chabrol o Truffaut, sino que se interesa por conocer el fenómeno nuevo que cada uno de ellos, como creador, representará.

Es decir: la "nueva ola", como movimiento, no tiende a encerrar la creación cinematográfica dentro de unos límites, por nobles y prestigiosos que éstos sean, sino que, en última instancia, afirma la personalidad creadora de cada uno de sus miembros, su libertad.

La "nueva ola" no es una organización: no tiene afiliados, ni local, ni presidente y ni siquiera órgano propio de prensa (los Cahiers du Cinema no pueden ser considerados, por ejemplo, como la revista de Alain Resnais). No hay estatutos, ni principios, ni nada. Y sin embargo, es un movimiento efectivo y notorio. Creo que, en definitiva, podría ser definido como un nuevo espíritu frente al cine, espíritu del que participan realizadores de diversas tendencias, público y crítica y que tiende, exclusivamente a liberar al autor cinematográfico de toda traba, a dejarlo expresarse a sí mismo. En una palabra: a poner el arte del cine en manos de los artistas.

Naturalmente, un movimiento pacífico no surge independientemente de las condiciones sociales concretas, económicas o políticas de cada país. Cada integrante de la "nueva ola" francesa hace su cine, pero es evidente que entre las películas de cada uno de ellos hay mucho de común. Es natural: se trata de jóvenes que han respirado un mismo ambiente, que han tenido preocupaciones comunes, que han discutido entre ellos (y toda discusión supone una serie de influencia recíprocas), y que, quiéranlo o no, no pueden dejar de reflejar en su obra el espíritu mismo de la época y el lugar en que viven. Espíritu sobre el que ellos mismos, a su vez, actúan. Si a una persona la hace, en gran medida, el medio en que vive, es natural que al decir algo de ella misma, a través de su obra, diga algo, a la vez, de ese mismo medio.

Por eso, Truffaut y Chabrol, admiradores del cine norteamericano, no han podido dejar de ser, a través de sus películas, profundamente franceses. Y, enemigos del cine social prestigioso, no han podido dejar de dar una constancia de la sociedad que los rodea y determina en gran medida su forma de ser. El error de quien quiera crear cine está muchas veces en tratar de anticiparse a las conclusiones a la que corresponderá llegar a los críticos y a los historiadores del cine. Es decir: encuentro algo de falso en el hecho de que un director diga muy serio, antes de empezar una película: "Voy a hacer una obra de hondo contenido nacional y popular, una obra en la que se expresen las inquietudes generales de mi tiempo y de mi país". Por más que trato, no logro imaginarme, por ejemplo, a Cervantes planteándose algo parecido antes de escribir el "Quijote". Yo creo que lo que debe decirse el realizador es, sencillamente: "Voy a tratar de expresarme a mi mismo". Sólo así puede llegar, efectivamente, a dar a su obra un hondo contenido nacional, popular, y a expresar las inquietudes generales de su tiempo y de su país a través de la transmisión, que supone toda obra de arte, de una experiencia personal, de una vivencia: la del artista.

Así, pues, yo encuentro que la "nueva ola", siéndolo de verdad, es consecuente consigo misma, con sus verdaderos objetivos, cuando no se plantea unas metas generales en orden a los procedimientos y a los temas. Y, por otra parte, hay en la actitud crítica de sus componentes elementos nuevos que cabe tener en cuenta. Por lo general, cualquier movimiento de renovación en el cine ha solido implicar un rechazo de todo el cine anterior. Los renovadores de cada momento han hecho declaraciones categóricas en el sentido de que "el cine no ha sido todavía descubierto" o "antes que nosotros, la porquería". Pero los críticos-realizadores de la "nueva ola" han sido mucho más serios y rigurosos.

Si por una serie de circunstancias favorables, los cineastas de la "nueva ola" han tenido la suerte de empezar su carrera en plan de verdaderos autores, no dejan de darse cuenta de que ello no decide automáticamente la buena calidad de sus obras. Que incluso en el cine comercial, en el cine considerado como vulgar, en los géneros tradicionales, es dado encontrar obras de creadores de verdadero mérito. Quien desprecia al "western" en bloque o al film de aventuras, está despreciando al cine, en realidad. Porque la historia del cine está llena de ejemplos de realizadores que, incluso sin proponérselo formalmente, han conseguido expresarse a través de films realizados, aparentemente, con simples miras lucrativas.

Así, la "nueva ola", como movimiento crítico —que también lo es—, si bien ha aplastado con sus argumentos a una serie de realizadores "prestigiosos", amantes de las declaraciones trascendentales y de los temas "ambiciosos", ha descubierto a muchos otros, incapaces a lo mejor de escribir una cuartilla o de responder brillantemente en una interview, pero capaces de decir algo en cine, que es lo que verdaderamente importa.

O sea, que ese movimiento nuevo en pro de una auténtica creación cinematográfica, ese movimiento que rechaza toda servidumbre por parte del cineasta, ha sido, a la vez el que ha hecho debida justicia a un buen número de viejos y de jóvenes realizadores atados, formalmente, al edificio del cine convencional.

En última instancia es de todo punto necesario luchar por la libertad de creación; pero ni esa libertad garantizará forzosamente, en todos los casos, un gran cine, ni las servidumbres han impedido que, en el transcurso de la historia del cine, decenas y decenas de hombres de talento hayan hecho un cine al que no se puede ignorar.

Hay un ejemplo muy aleccionador: hace varios días han sido exhibidas en México las dos últimas películas de Fritz Lang, **El tigre de Eshnapur** y **La tumba india**. Aparentemente, ambos films pertenecen a la corriente más comercializada y barata del cine: es el cine de espectáculo, con escenarios exóticos y lujosos, mujeres bellas, emociones fuertes, aventuras truculentas, etc., etc. Por el género a que pertenecen y por los temas que tratan, temas propios de las series de episodios, tales films parecen merecer, a priori, el rechazo del público culto.

Pero la presencia de un Fritz Lang, auténtico creador, inteligente, sensible, verdadero hombre de cine, lo transforma todo. Y así, en ambas películas descubrimos las mejores esencias de un cine genérico tradicionalmente ignorado y despreciado. Esencias que John Ford y Anthony Mann nos han descubierto en el "western" y Donen y Minnelli en la comedia musical... Y todavía esperamos al artista capaz de aglutinar en un film, por obra y gracia de su personalidad creadora, todo lo que de maravilloso, en el mejor sentido de la palabra, pueda tener la "sciencie fiction".

Así, muchas veces, los auténticos creadores, no sólo no hacen un cine enteramente al margen de lo que entendemos por cine común y corriente, vulgar, sino que descubren en éste toda una serie de riquezas y nos las revelan a la luz de su genio.

De tal manera, se produce un hecho paradójico. Resulta, en última instancia, que los grandes cineastas, los creadores, no sólo n obligan a entusiasmarnos con su cine y, p lo tanto, con el fenómeno excepcional q representa éste, sino que, a la vez estimu nuestro amor por **todo** el cine; nos estimul a buscar las bellezas ignoradas de pelícu hechas por artesanos prácticamente desco cidos. Citaré un ejemplo: Cuando Stanley D nen y Gene Kelly realizan **Cantando en lluvia**, nos inducen a pensar que esta ol no es sólo el producto de su genio perso sino también la culminación de un géne Un género que se ha desarrollado gracia la labor casi anónima de un Lloyd Bacon, un Thornton Freeland y, sobre todo, de Busby Berkeley. Y los últimos films de La nos obligan a preguntarnos hasta qué pu la obra del oscuro realizador Frederick S phani, el de **La invasión de Mongo**, car de toda importancia.

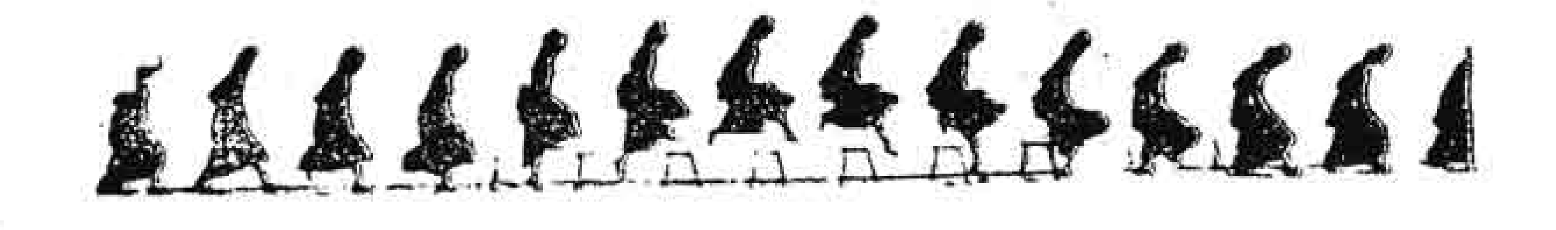
Y es que cuando hablamos del crea de cine, siempre presuponemos una serie condiciones ideales que muchas veces no s sino las más formales. Es decir: vemos co creador al hombre que escoge la película q quiere hacer; que, incluso, si es posible, cribe el guión, elige los actores, etc. Qui decir, en principio, que esa es la forma cional, para mí, en que debe trabajar un neasta, y es una obligación de todo ama del buen cine la de luchar para que tales c diciones de trabajo sustituyan a las merc tiles. Pero la verdadera calidad de cread de cine no está enteramente determinada p el hecho de asegurarse una libertad form Repitamos: quienes hagan el cine así, goz do de tales prerrogativas, serán verdade creadores solamente si tienen el talento n cesario, la necesaria capacidad de expresa a través de un lenguaje específicamente nematográfico. Una capacidad que han te do, por otra parte, hombres **formalmen** impedidos de hacer lo que han querido.

Afortunadamente para los creadores, comerciantes de cine han tendido a ignor todo lo que de específico tiene el lengu cinematográfico. Preocupados ante todo p la anécdota de sus films, no se han d cuenta de que el realizador no dice tanto través de ella como a través de la sint cualitativamente nueva que se puede log con la utilización de una historia, un deco do, de un ritmo de una música, de unos ac res determinados. Un ejemplo elemental: a un director le toca filmar una escena en que un personaje tenga que decir unas f ses sobre el honor, logrará evitar que se me en cuenta el discursito edificante con lo colocar en el decorado una estupenda fo de una muchacha en bikini.

Yo creo que el creador de cine tiene n maneras de expresarse en cine burlando dictadura de los intereses mercantiles. Inc so, es posible que tal dictadura haya estim lado en los hombres de talento el prurito encontrar más y mejores medios de exp sión personal a través del cine.

Sin embargo, es evidente que hay q luchar contra tal dictadura, repitámoslo. P ro, a la vez, hay que desconfiar de los dir tores que hacen doce películas "comercial al año y se quejan de no poder expresa por falta de una oportunidad. En realidad, frecuente no es que no puedan expresar que no los dejen, sino que, simplemente, sepan hacerlo. Los verdaderos creadores cuentran su oportunidad en esos mism films comerciales. Ahí está, si no, el ejem de Max Ophuls haciendo una obra maest como **Lola Montes** sobre la base del arg mento perfectamente comercial de St. La rent.

El cineasta tiene en sus manos un m dio formidable para expresarse. Encontra mil obstáculos, pero, si es un creador de v dad, los superará. En vez de pasarse el tie po en lamentaciones, en el clásico e hipó tarea "si yo pudiera", la tarea que se impo para el que quiera "hablar" en cine es, bre todo, la de conocer el cine, para sa utilizarlo contra enemigos aparentemente masiado poderosos. Sólo sobre la base conocimiento se obtiene la verdadera lib tad. Y el problema de la creación es, básic mente, un problema de libertad.



PARIS PARIS PARIS PARIS PARIS

OLA FRANCESA



El Neorrealismo y la Nueva Ola Francesa son, posiblemente, las dos corrientes cinematográficas que más se han discutido entre nosotros, en los últimos años. Puede que ello se deba a que son experiencias de artistas que, en mayor o menor grado, se debaten en un clima de hostilidad e inseguridad similar al que hasta hace poco sufríamos nosotros, provocado por la burguesía reaccionaria y entreguista.

Se ha hablado mucho, y sin embargo, se ha logrado poco. Es decir, no creemos que se haya encontrado todavía cuál es exactamente el aporte que para la cinematografía se desprende de una y otra corriente y que elementos de una y otra pudieran tenerse como válidos para nuestra cinematografía en particular.

Del neorrealismo se ha dicho que era desde un cine cuyas características principales resultaban determinadas por la utilización de actores no profesionales, la filmación de escenarios naturales, etc., juicios superficiales y groseros, hasta los razonamientos de más empeño como los que trataban de saludar el contenido vivo y fresco de dicha corriente, pero sin adjudicarle mayores logros formales en lo tocante al lenguaje fílmico. Quiere decir esto, que en mayor o menor medida, todos han aceptado el Neorrealismo, pero sin esbozar apenas en qué consiste su valor fundamental.

Recordamos que bajo la dictadura, nosotros alentábamos el Neorrealismo y pedíamos para nuestro futuro cine el ejemplo que dicha corriente nos ofrecía. Veíamos en ella más que un estilo, una actitud del artista frente a la realidad. Veíamos en ella un cine que, aunque no profundizaba exhaustivamente en el contenido, sí presentaba rasgos muy precisos de lo que debe ser un arte nacional, que era un cine que hablaba de hechos concretos, de tiempo y de lugares concretos y que tendía constantemente a la valorización justa del hombre humilde. Todos estos factores constituían para nosotros un valioso tesoro, pues ellos nos servían de armas, en medio de la coacción ejercida por la dictadura, para combatir al imperialismo, al menos en lo tocante a la deformación de nuestra cultura.

Hoy en día esos valores continúan vigentes. Sólo que hoy disfrutamos de una completa libertad y que las limitaciones de sonajes de la pequeña burguesía, mientras que el Neorrealismo lo hace con los sectores más populares de la sociedad. Y es justo señalar que la actitud que tiene el Neorrealismo con respecto a dichos personajes, no es la misma que asume la Nueva Ola con los de la burguesía. Es decir, el Neorrealismo muestra la realidad presente en fase de evolución, muestra una realidad donde puede vislumbrarse algo del futuro, donde surgen elementos nuevos que sabemos que algún día se desarrollarán plenamente. Para la Nueva Ola es como si el presente se cerrara, como si de esa realidad que toma se hubiese eliminado todo elemento esperanzador, como si se le diera carácter absoluto, definitivo, eterno, a la realidad que plantea. Y es que a nuestro entender, el Neorrealismo limita su contenido por razones ajenas a su voluntad, mientras que la Nueva Ola Francesa nos da la impresión de que sus límites son los límites propios que surgen de la particular actitud del artista. Es cierto que el contenido de una y otra corriente es limitado, pero también el Neorrealismo, al trabajar con personajes más populares, al menos lograba un tanto más situando en la mente del espectador los valores justos e inagotables de sus personajes. Es cierto que en la Nueva Ola no sólo hay una limitación de contenido, sino también una actitud un tanto anárquica hacia ese contenido. Y es cierto también, no obstante, que tanto una como otra corriente han ofrecido valiosos aportes a la cinematografía mundial.

La concepción o la visión del mundo del artista neorrealista lo lleva a un lenguaje fílmico donde la mano del autor apenas se siente. Los hechos, las situaciones que en cada escena surgen, parecen ser los únicos elementos que por sí solos nos muestran la realidad. Es decir, el afán de ser objetivos les lleva constantemente a evitar la presencia de la cámara. En la Nueva Ola ocurre lo contrario, a pesar de ufanarse de ser también objetivos. En la Nueva Ola la cámara es otro personaje: el autor. La presencia de la cámara es sentida a través de toda la obra, en tal medida, que puede decirse que esto le ha llevado a suprimir considerablemente la cuarta pared en el cine, ese viejo lastre que habíamos heredado del teatro. Pero este uso de la cámara no es más que la consecuencia de querer fijar, sin lugar a dudas, una determinada concepción del mundo. No podemos afirmar, en términos de arte, que este camino para el cine sea mejor que el otro. Y tanto, que podemos reconocer obras de arte en el Neorrealismo como podemos hoy reconocerlas en la Nueva Ola Francesa.

Tal vez sea prematuro sacar conclusiones de cuál o cuáles han sido los aportes para el desarrollo del lenguaje cinematográfico de una y otra corriente. Nosotros creemos entrever en el neorrealismo una mayor profundización en los personajes populares, en la medida en que éstos no son ni idealizados ni sublimados, sino que es dentro de su propia y compleja realidad donde surgen los valores que anuncian a un tiempo la angustia del presente, la alegría del porvenir. En la Nueva Ola nos parece encontrar una mayor síntesis expresiva en la construcción de las escenas en relación con los personajes, el tiempo y el espacio.

Dice Umberto Barbaro, prestigioso teórico del cine, que: "Todo lo que aparece en la pantalla, absolutamente todo, es seleccionado y dispuesto por una voluntad inalterable que determina no sólo lo que el espectador debe ver, sino también y sobre todo, cómo lo debe ver." Estas palabras, que hacemos nuestras, las mencionamos porque suele subrayarse como valor determinante en la Nueva Ola Francesa, una mayor independencia, objetividad o libertad en la cámara; vieja actitud de algunos de nuestros críticos que pretenden dar categoría de obra de arte a un film enjuiciando solamente uno de sus aspectos.

La independencia o la mayor objetividad de la cámara, cuyo máximo exponente es ahora el Free-Cinema, tiene su antecedente en la cámara-ojo del cineasta ruso Dziga Vertov. Es una tendencia que suele atribuirle características milagrosas a la cámara como si ésta fuera capaz de retratar la realidad independientemente de la voluntad de quien la opera. Es una tendencia que confunde el estilo con la actitud o que no ve otra cosa que el estilo donde hay mucho de actitud. Es una tendencia que encuentra atractiva la utilización de los medios mecánicos de que dispone el cine y que llega a convertir éstos, que no pasan de ser medios, en el fin de sus proezas cinematográficas. Es evidente que aún en estos casos es la actitud del artista, o sea, su concepción del mundo, la que le indica la forma de utilizar estos medios para registrar la realidad.

Es cierto que el espectador habitualmente no tiene la posibilidad de enjuiciar o reflexionar en el acto sobre lo que la pantalla le muestra. Pero no creemos que sea con rejuegos formales que en definitiva responden, como hemos dicho, a la visión que del mundo tienen determinados realizadores, lo que logre una mayor objetividad o si se quiere, una mayor independencia para el juicio del espectador. Tal vez cuando la influencia de Bertold Brecht alcance al cine, logremos, para decirlo también con palabras de Umberto Barbaro, que el film sea dirigido más que a la sensibilidad del espectador, a su inteligencia crítica.

Francia la publicación regular de los Cahiers de Cinema, de Cinema 60 y aún la irregular de Positif, y de no existir esas mismas revistas, no hubiera habido nunca "nueva ola".

Las películas neorrealistas tuvieron siempre poco público, pero, aún ese público, que en un momento determinado fue capaz de apoyar películas como **Ladrones de bicicletas** o **Umberto D**, no podía permanecer indefinidamente fiel a una tendencia que limitaba las propias posibilidades del cine y que amenazaba con caer en la rutina, en la repetición constante de tópicos y de modos. El público que apoya a la "nueva ola" —un público que, por otra parte, no se parece nada a una secta— está, por el contrario, preparado para la sorpresa y para la revelación. No espera que los señores Goddard Rohmer, o Rivette, para citar tres de los críticos de los Cahiers que han dirigido sus primeros largo-metraje, le den un cine ya previsto, una suerte de prolongación de lo que hayan hecho los Chabrol o Truffaut, sino que se interesa por conocer el fenómeno nuevo que cada uno de ellos, como creador, representará.

Es decir: la "nueva ola", como movimiento, no tiende a encerrar la creación cinematográfica dentro de unos límites, por nobles y prestigiosos que éstos sean, sino que, en última instancia, afirma la personalidad creadora de cada uno de sus miembros, su libertad.

La "nueva ola" no es una organización:

Así, pues, yo encuentro que la "nueva ola", siéndolo de verdad, es consecuente consigo misma, con sus verdaderos objetivos, cuando no se plantea unas metas generales en orden a los procedimientos y a los temas. Y, por otra parte, hay en la actitud crítica de sus componentes elementos nuevos que cabe tener en cuenta. Por lo general, cualquier movimiento de renovación en el cine ha solido implicar un rechazo de todo el cine anterior. Los renovadores de cada momento han hecho declaraciones categóricas en el sentido de que "el cine no ha sido todavía descubierto" o "antes que nosotros, la porquería". Pero los críticos-realizadores de la "nueva ola" han sido mucho más serios y rigurosos.

Si por una serie de circunstancias favorables, los cineastas de la "nueva ola" han tenido la suerte de empezar su carrera en plan de verdaderos autores, no dejan de darse cuenta de que ello no decide automáticamente la buena calidad de sus obras. Que incluso en el cine comercial, en el cine considerado como vulgar, en los géneros tradicionales, es dado encontrar obras de creadores de verdadero mérito. Quien desprecia al "western" en bloque o al film de aventuras, está despreciando al cine, en realidad. Porque la historia del cine está llena de ejemplos de realizadores que, incluso sin proponérselo formalmente, han conseguido expresarse a través de films realizados, aparente-

grandes cineastas, los creadores, no sólo n obligan a entusiasmarnos con su cine y, p lo tanto, con el fenómeno excepcional q representa éste, sino que, a la vez estimul nuestro amor por **todo** el cine; nos estimul a buscar las bellezas ignoradas de pelícu hechas por artesanos prácticamente descor cidos. Citaré un ejemplo: Cuando Stanley I nen y Gene Kelly realizan **Cantando en lluvia**, nos inducen a pensar que esta ob no es sólo el producto de su genio person sino también la culminación de un géne Un género que se ha desarrollado gracias la labor casi anónima de un Lloyd Bacon, un Thornton Freeland y, sobre todo, de Busby Berkeley. Y los últimos films de La nos obligan a preguntarnos hasta qué pur la obra del oscuro realizador Frederick S phani, el de **La invasión de Mongo**, caro de toda importancia.

Y es que cuando hablamos del cread de cine, siempre presuponemos una serie condiciones ideales que muchas veces no s sino las más formales. Es decir: vemos con creador al hombre que escoge la película qu quiere hacer; que, incluso, si es posible, e cribe el guión, elige los actores, etc. Quie decir, en principio, que esa es la forma n cional, para mí, en que debe trabajar un neasta, y es una obligación de todo aman del buen cine la de luchar para que tales co diciones de trabajo sustituyan...

...lidad, ingenio y originalidad que las circunstancias exigen.

Dominada por el gusto burgués y trabajando para burgueses, inspirada en los problemas del burgués y escrita generalmente por ex burgueses añorantes o por aspirantes a burgueses, el ensayo y la indagación en los terrenos del arte han sido casi siempre en nuestro país vulgares apologías, superficiales comentarios o expresión de los humores del crítico.

Los esfuerzos realizados por los grupos intelectuales más inquietos y revolucionarios culminaron no pocas veces en efímeras revistas y esporádicas publicaciones en las que la respuesta a esta situación quería producirse en un nivel no sólo serio y sistemático sino también independiente. Las dificultades económicas, el cerco político y en ocasiones la represión directa, las deserciones y el aislamiento del público produjeron siempre, irremisiblemente, el mismo resultado: un tenso esfuerzo y una caída fulminante. Pero de todos modos con esos trazos está escrita la historia de nuestra verdadera crítica, incluyendo sus errores.

Mientras tales empeños se producían "la prensa seria" que tratamos de satirizar con el primer dibujo animado de la cinematografía cubana, se encargaba de echar en la balanza la mayor confusión. Periodistas, "críticos" y escritores de alquiler realizaban esta repugnante mistificación de su oficio. Unos por entreguismo oportunista, otros como representantes de la reacción más cavernícola, algunos por simple ignorancia, todos alentados por el monopolio de la información pública que ejercían de común acuerdo las finanzas, los politiqueros y la Embajada Norteamericana.

La línea de demarcación entre la crónica social y la indagación crítica fue abolida. De este modo si revisamos las notas sobre las artes plásticas, la presentación de alguna ópera en "pro-arte" ("pro-arte" para pocos) o el ensayo o información promovidos por las novedades editoriales, encontraremos a menudo que bastará sustituir los títulos por nombres propios o de telas o peinados para encontrar que resultan igualmente aplicados los calificativos que se emplean. ¿Quién no recuerda los comentarios que de la pintura, la escultura y la cerámica cubanas recogían algunos rotograbados?

Cuando Edgardo Martín abordó ciertos temas en un periódico capitalino fue remitido a una columna simplemente informativa, y a nadie se oculta que el estudio metodizado de ciertos aspectos, corrientes y épocas, apenas si se ha podido hacer. Un Olimpo que se desmorona por saludables ausencias, resquebrajadas presencias, y la remisión a su correspondiente museo de piezas que ni valor arqueológico tendrán a la larga, van liberándonos de lo peor. Por otra parte el Renacimiento del Arte y en general de la Cultura Nacional, la confrontación de la verdad en todas sus dimensiones y ámbitos y el directo conocimiento, directo y libre de las culturas más diversas, replantea automáticamente el

...no son pocas y confieren gravedad a este aspecto. La crítica literaria o de la plástica, los ensayos o artículos sobre la filosofía o el movimiento editorial tomaban como punto de referencia un público reducido y casi siempre burgués o influído por las posiciones ideológicas y los hábitos y gustos que quizá en la vida práctica le fueran adversos. La materia con la que trabajaban los críticos cinematográficos tiene más largo alcance y no pocas veces permite abordar un complejo de temas y aspectos casi inacabable. El cine es la única de las artes que llega directa y tal cual es a millones de gentes y la que más sistemáticamente trasmite caracteres o fases de otros medios de expresión. De este modo la influencia del cine es compartida por reflejo por quienes lo comentan o analizan, y si bien es cierto que la mayor parte del público no lee las críticas, una parte de él lo hace irregularmente y a medias, y la otra, acaso muy pequeña, no deja de tomarlas en cuenta. Es esta minoría —no forzosamente aristocratizante ni aislada ni reaccionaria, y sí muy a menudo revolucionaria— la que se proyecta a su vez sobre el público, y toda una cadena de reacciones contribuye apreciablemente a la formación de los gustos y a la información del espectador. En estos momentos y gracias a la Revolución y a sus éxitos y progresos, el aparato de exhibición se va transformando, y el nivel de la programación en los cines va en ascenso. Esta no ha sido siempre la situación. Por eso "la prensa seria" se preocupó siempre de desviar la atención y el gusto del público de aquellas corrientes o tendencias estéticas que llevaban una carga revolucionaria por mínima que fuera, y de hacerlo muy particularmente en el caso del cine. Aún los más serios críticos, y también los de más aliento, debieron hacer concesiones. La excentricidad y el exhibicionismo a todo despliegue sustituían la profundidad del análisis o la ilustración fotográfica significativa. No es lo mismo el busto de Anita Ekberg —muy respetable por demás— que la toma —y aun la secuencia— en la que su belleza y exuberancia juegan un papel para Fellini (ver "La Dulce Vida"). Cuando menos no es el objetivo de la crítica cinematográfica en cierto nivel. . . Por ese camino muchos periódicos encontraron nuevas fórmulas "críticas": Louella Parson y Elsa Maxwell, se encargaron de aportarlas. Como subproductos de "confidencial" y otros instrumentos de la publicidad y el chantaje, aparecieron las columnas de comentarios y **chismes**, a veces en pose estetizante— según el nivel del comentarista— y otras como simples "tendederas" destinadas más que a airear los trapos sucios a exhibirlos y hacerles la apología. En este clima quedó impuesta una nueva modalidad: el reino de los gacetilleros. Islas —que no oasis— algún que otro crítico logró sobrevivir a duras penas, retorciendo el lenguaje, evitando toda alusión a las cinematografías revolucionarias o a los films de este carácter, o haciéndolo en forma muy cauta. En definitiva y ni los más liberales

...transformaciones revolucionarias que se han producido en la sociedad cubana, en su estructura, y en la composición, orientación, intereses y NECESIDADES del público-pueblo? La respuesta sólo puede ser una: No.

Por supuesto que la mayor parte de los gacetilleros y subproductos de este carácter han pasado a mejor vida; no todos lamentablemente. Sobrevive en cambio la crítica cinematográfica como género literario. El crítico escribe de una película o sobre la técnica y secretos impulsos de un director, expone todas sus ideas e información sobre el cine, la filosofía y la estética, revisa las obras de Freud, copia algunas revistas y hojea el directorio telefónico en que tiene anotados a sus amigos para no olvidar a ninguno, retuerce el idioma, muestra su ingenio, hace cuatro frases, mueve la cocktelera y ya está: una crítica cinematográfica asoma al mundo. Es fácil decirlo, difícil hacerlo, pero no sólo difícil, es también inútil. Lo primero que irremisiblemente tiene que hacer un crítico es preguntarse para quién escribe, por qué escribe para ese quién, en qué época y sociedad escribe y sobre todo por qué escribe. Pero si logra responderse a esas preguntas tendrá que enfrentarse a otras: ¿cómo escribir, de qué escribir, cuándo escribir? Es menos fácil que improvisar y jugar con juicios y palabras, "menos espontáneo", más complejo y ligado a los deberes públicos. Más revolucionario también: es el modo de hacerlo a la altura de la Revolución para decirlo exactamente.

En Cuba y con la Revolución se han producido transformaciones apreciables en el campo cinematográfico. Conviene reseñarlas una vez más. A) Creación y dotación de un organismo especializado para la promoción de la industria cinematográfica con categoría de arte. B) Nacionalización de los grandes circuitos cinematográficos. C) Creación de una distribuidora y de mecanismos de control destinados a elevar la calidad de las películas que se importan, y. D) Presentación de cinematografías que hasta hoy no llegaban a nuestro público. E) Liquidación de los vicios y desorientación del gusto patrocinados a través de los años por los monopolios norteamericanos del cine, principalmente, F) Incorporación de millones de ciudadanos a la categoría de público (al aumentar su poder adquisitivo y el interés por el arte y la cultura auténticos); G) Planteamientos de nuevos problemas y necesidades de ese público-pueblo en función de sus áreas de residencia y de su educación, nivel cultural, grado de información, etc.; H) Necesidad de un sistemático y serio trabajo ideológico. El escritor crítico cinematográfico no sólo tendrá que tomar en cuenta tan compleja problemática sino que debe estudiar con extremo cuidado el programa y objetivos mediatos e inmediatos de la Revolución, único modo de garantizar eficacia y pureza en [illegible]

Estas pr[illegible] serán [illegible] en el artículo que sobre el mismo tema publicará la Revista del Cine Cubano.

PARIS PARIS PARIS PARIS PARIS PARIS PARIS

hacia una crítica BRECHTIANA del cine

POR BERNARD DORT

Bernard Dort es en la actualidad el mejor conocedor francés de Brecht. Poseedor de una gran cultura teatral y con todos los elementos ideológicos que se precisan para estudiar el teatro épico. Dort acaba de publicar un libro en París que es el más completo análisis del teatro brechtiano hecho hasta hoy.

Tomado de "Cahiers du Cinema", No. 114

Brecht está de moda —Brecht y el brechtismo. Los más recalcitrantes entre los críticos y hombres de teatro están a punto de convertirse al brechtismo; alguno que, hace apenas dos años, no se preocupaba por Brecht en lo absoluto, muy ocupado en "descubrir" a Ionesco, estima ahora que Brecht "ha alcanzado lo que alcanzaron los grandes novelistas y los grandes realizadores del cine ruso: ha creado un arte teatral nuevo" (1) y otro que proclamaba que era necesario "montar a Brecht según nuestro temperamento personal y nacional", no ve otra salida que una estricta ortodoxia brechtiana: "Hasta que se pruebe lo contrario —y no veo cómo podrá dársenos la prueba —la mejor, digo, la única manera de hacer Brecht es copiar al Berliner Ensemble" (2).

Se ha llegado al punto de que el neologismo *distanciación*, tan combatido y que tantas burlas inspirara hace tiempo, ha adquirido carta de ciudadanía, de manera que el otro día Louis Malle se servía de él para caracterizar la actuación de Catherine Demongeot en su película *Zazie*.

Pues la ola brechtiana ha alcanzado ahora los predios cinematográficos. Yo no sé si los productores han sido afectados por ella (aunque se me ha dicho que Raoul J. Levy...), pero los críticos, en todo caso, evocan a Brecht, a veces lo invocan, y tratan de hablar el lenguaje brechtiano. *Positif* está perfectamente contaminada; los *Cahiers du Cinema* no podrían dejar de estarlo: desde hace ya varios años, Louis Marcorelles realiza en ese sentido un verdadero trabajo de zapa; el pasado mes de octubre, Eric Rohmer ha pronunciado, como al descuido, el nombre de Brecht. El síntoma es evidente: una epidemia brechtiana se incuba en los *Cahiers;* quizás este número bastará para desatarla. No pierdo la esperanza de ver a los predicadores de lo "específico cinematográfico" devorar el *Pequeño Organon para el Teatro*, o a los partidarios de Hitchcock y Hawks unirse a la blanca paloma del Berliner Ensemble.

El fenómeno es más serio de lo que parece. Aun cuando se concediera su parte en él al "snobismo" parisiense, quizás también a la similitud de las siglas brechtianas B. B. con las de Brigitte Bardot, no se le podría restar importancia. Le atribuyó una razón más profunda, que proviene de la obra de Brecht —entiendo por tal *todas* sus obras, tanto las piezas de teatro, como los textos teóricos, o el trabajo practicado en el Berliner Ensemble, —pues esa obra es susceptible de cambiar, si no el cine, al menos nuestro modo de considerar los films, nuestra conciencia del cine en tanto que arte y lenguaje.

Lo sé bien, la consideración que sigue tiene la apariencia de una paradoja a *priori;* la obra de Brecht no tiene nada que ver con el cine. Yo diría más: rechaza violentamente al cine. Dicha obra quiere ser ostentosamente, específicamente teatral.

Que el espectador no olvide nunca que se encuentra en el teatro: es uno de los primeros mandamientos brechtianos. Así pues, nada de ilusiones: recursos de iluminación visibles, decorados esquemáticos, paneles y carteles para indicar el lugar, el tiempo, o para resumir la acción... El teatro de Brecht no padece ningún complejo de inferioridad con respecto al cine. Brecht no es Piscator: no pretende agrandar la escena según las dimensiones del mundo. Le basta con el teatro: un teatro empecinado en ser no más que teatro, ya sea con la mayor economía de medios o con la más amplia prodigalidad.

En apariencia, existe incompatibilidad entre el teatro de Brecht y el cine. Cada vez que un cineasta se hizo cargo de una de sus obras, el resultado fue una traición o un fracaso: una traición en el caso de *La Opera de tres centavos*, de Pabst, un fracaso en el de *Puntila y su criado Matti*, que filmó Cavalcanti, con una extraña incomprensión de la obra y del cine. También existen proyectos de filmación abandonados con motivo de malentendidos entre Brecht y el productor o el realizador: así sucedió con *Madre Coraje*, que debió rodar Staudte.

Una película como *La Madre*, realizada por el Berliner Ensemble, no desmiente tampoco esa incompatibilidad. El cine se ha puesto allí al servicio del teatro —de la manera más modesta que se pueda concebir: sólo ha servido para conservar una representación. No se le ha pedido más. Para encontrar un principio de mediación entre Brecht y el cine, hay que remontarse a *Kühle Wampe*, la película que Slatan Dudow realizó en 1932 sobre un guión original de Brecht y en estrecha colaboración con éste. El resultado, por otra parte, nada prueba en un sentido ni

en el otro, al menos para el espectador, al que le faltan, para juzgar ese film, que pretendía ser una obra de propaganda política, más referencias a la situación histórica alemana de entonces. Por otra parte, aun sus mejores escenas, como la de la discusión en el S. Bahn, nos remiten al teatro, recordando, por ejemplo los debates de las piezas didácticas de Brecht. El cine complementa allí al teatro, no lo sustituye, no existe en tanto que lenguaje autónomo.

¿Cuál era la actitud personal de Brecht con respecto al cine? Faltan los documentos para precisarla. Una sola cosa es segura: Brecht iba a menudo al cine, igualmente que era un gran lector de novelas policíacas y de periódicos de todas clases. La Norteamérica que él evoca, mucho antes de haber ido allá, en muchas de sus piezas, proviene de las novelas policíacas y de las películas mudas de gangsters... pero Brecht parece haber permanecido sólo en una actitud de "consumidor" cinematográfico. En el mismo Hollywood donde, para ganarse la vida, trabajó en varios guiones, no abandonó esa actitud. Por el contrario, anota entonces en su diario: "...por primera vez en diez años no trabajo en una obra personal" o "nada sino trabajos comerciales". Y cuando evoca a Hollywood lo hace así:

Cada mañana para ganarme el pan
me dirijo al mercado donde se venden mentiras.
Lleno de esperanzas
Me sitúo entre los vendedores

Una excepción a esa descripción del cine es su admiración por la obra de Chaplin —con el cual trabó amistad en Hollywood, del que conocía muy bien las películas, y a quien consideraba, si se da crédito a una anécdota, como "uno de los dos únicos directores del mundo". (3)

Las teorías brechtianas parecen excluir igualmente el cine. La exigencia de Brecht busca instaurar en todo espectáculo una distancia entre los distintos componentes de ese espectáculo, entre ese espectáculo y el espectador, ¿no constituye esa exigencia la negación misma del cine, fundado sobre la continuidad del film, sobre la identificación del espectador con tal o cual personaje, en fin, sobre su participación en el espectáculo? Y cuando, para denunciar "la acción que ejerce el teatro (dramático) sobre los espectadores", Brecht describe al público de un teatro, ¿lo que dice no puede aplicarse con más razón al cine?: "alrededor de nosotros, unas siluetas inmóviles, sumergidas en un estado extraño; esos espectadores parecen poner en tensión todos sus músculos en un esfuerzo violento o abandonarse a un estado de profundo agotamiento. Ninguna comunicación de los unos con los otros, se diría una reunión de durmientes, agitada por malos sueños... No miran, beben con la mirada; no escuchan, *absorben* por las orejas. Mirar y escuchar son actividades placenteras en ocasiones, pero esa gente parece dispensada de toda actividad y como manejada sin su conocimiento. El estado de enajenación en el cual están sumergidos, librados, al parecer, a impresiones confusas pero violentas, es tanto más profundo mientras mejores son los actores. Así pues, les desearíamos los peores actores, ya que ese estado no nos complace". (4)

Un estudio de las técnicas recomendadas por Brecht con el fin de obtener en el teatro un efecto que destruya ese estado, *el efecto de distanciación o de alejamiento* que "permite reconocer la cosa representada al mismo tiempo que la hace parecer extraña", un estudio semejante subrayaría, sobre todo, lo que separa las exigencias brechtianas de las realidades cinematográficas. Sin emprender dicho estudio aquí, limitémonos a evocar, a guisa de ejemplo, lo que Brecht esperaba del actor. "Se le pide a éste no llegar jamás a identificarse totalmente con el personaje"; no debe "hacer creer a su público que no es él quien se mueve en escena, sino el personaje ficticio"; por el contrario debe indicar con su acción, que "sabe más que su personaje, ya que él cuenta su historia" y no debe limitarse "al *aquí y ahora* de la acción", sino "mostrar su separación con el *ayer* y el *allá*, de manera que el enlace entre los sucesos se haga visible".

La lección brechtiana entra aquí en contradicción no solamente con la experiencia de todo espectador cinematográfico (fundada sobre la inmediatez y la identificación), sino con las condiciones mismas en las cuales trabajan los actores de cine. ¿Quiere eso decir que sea necesario renunciar a toda tentativa de reflexión brechtiana sobre el cine, y aceptar una solución de continuidad entre el teatro de Brecht, considerado como un teatro activo, un teatro crítico, y el cine, comprendido como una pura actividad de consumación, una pasividad absoluta? No lo creo así, pues nuestro análisis dista mucho de estar completo: el sistema brechtiano no ha sido definido por nosotros más que por sus *medios*, no por su estructura y sus fines.

Constatemos previamente, que si bien es cierto que las técnicas teatrales brechtianas son irreductibles al cine, existe sin embargo un paralelismo entre el teatro épico de Brecht y la obra de grandes creadores cinematográficos como Chaplin y Eisenstein, paralelismo tanto más significativo si se piensa que Brecht nunca se dejó atrapar por el espejismo de las técnicas cinematográficas.

Hemos de caracterizar, pues, el teatro épico de Brecht no tanto por la necesidad de una distanciación, de un alejamiento (ése no es más que el medio empleado, y si se considera sólo a éste se caería en el error de definir ese teatro retóricamente), como por la voluntad esencial de Brecht de ofrecer al espectador en forma de arte (que es según él "la forma más fácil de la existencia"), imágenes de la vida social "re-creadas", es decir hechos comprensibles —de las cuales el espectador pueda, por un movimiento incesante entre una identificación con los personajes que le son mostrados y la comprensión de la situación histórica que ha hecho a esos personajes como son, extraer una enseñanza válida para su época.

La primera exigencia del teatro épico es, pues, que el espectador pueda lanzar una *mirada nueva* sobre lo que se le muestre. Ya desde la *Excepción y la Regla* Brecht lo pedía así al espectador:

Bajo lo familiar, descubrid lo insólito,
Bajo lo cotidiano, buscad lo inexplicable.
Que toda cosa llamada habitual os inquiete.

Y las técnicas de alejamiento no tienen otra función que hacer posible esa mirada. Que el espectáculo sea de tal modo que no aparezca como algo universal, ni como una proyección del universo subjetivo del espectador; que sea situado en el tiempo y en el espacio; que no constituya una ficción válida para todos los tiempos y todos los lugares; que nos revele de entrada la historia de un tiempo y de un lugar... eso es lo que nos permitirá ver las cosas, los hombres y los hechos en su singularidad, verlos con ojos nuevos. Ahí reside, primeramente, el papel de la puesta en escena según Brecht: papel que autoriza su reconciliación con el concepto de la puesta en escena que tiene el cine. Nada de decorativo, nada mágico tampoco en el teatro de Brecht. Para Brecht, poner en escena significa, antes que nada, provocar "esa mirada *ajena* tan difícil como fructífera" del espectador. Y el objeto de esa mirada es la relación concreta, real, del hombre con su tiempo y su lugar, con la historia —relación que se expresa en una *acción:* una doble acción, ya que es a la vez acción de la sociedad sobre el hombre, y acción del hombre sobre esa sociedad.

En ese sentido, el sistema brechtiano no es excluído del cine. Por el contrario. ¿Qué arte, en efecto, mejor que el cine puede suscitar esa mirada nueva, permitir una comprensión de la vida cotidiana en lo que ésta tiene de más concreto y, a través de esa comprensión inmediata, conducir a una comprensión histórica? Pongo por ejemplo *Monsieur Verdoux*, que puede calificarse sin temor alguno, de film ejemplarmente brechtiano.

El notable análisis que ha hecho André Bazin de *Monsieur Verdoux* es válido dentro de esta perspectiva. Como constataba Bazin, el film de Chaplin provoca un doble movimiento de identificación, que es al mismo tiempo movimiento de descubrimiento, de comprensión. Al principio, al espectador no le queda otro remedio que tomar partido por Monsieur Verdoux, ese distinguido y encantador cincuentón. Pero su identificación con Monsieur Verdoux está minada por los crímenes de éste: es imposible, en efecto, continuar apegado a un asesino, sobre todo cuando ese asesino no se nos presenta, con dimensiones románticas, como una víctima de la fatalidad, al ejemplo de *M, el maldito*. Así, nos vemos precisados a tomar partido por la sociedad que lo condena. Pero la transformación final de Monsieur Verdoux en Charlot, invierte ese segundo movimiento: la muerte de "Monsieur Verdoux-Charlot", juzga a la sociedad, *esa* sociedad que lo ha condenado a muerte y que anteriormente había obligado a Charlot a convertirse en Monsieur Verdoux. Nuestra interpretación del film es así súbitamente invertida. Es esa sociedad la que ha hecho a Monsieur Verdoux, y es ella la que lo suprime, porque él es demasiado revelador de lo que ella realmente es, porque literalmente él la pone de manifiesto. Como dice Bazin: "en realidad, la sociedad se siente culpable; pero ella no puede reconocerlo así. Cuando M. Verdoux le explica desde el banquillo de los acusados que él no ha hecho más que aplicar hasta sus últimas consecuencias esa ley fundamental de las relaciones sociales, esa sabiduría de los tiempos modernos, según la cual, los negocios son los negocios, ella se cubrirá la cara, y proclamará que eso es un escándalo... tanto más cuanto más hondo haya tocado él. Ella se encarnizará todavía más sobre Monsieur Verdoux en tanto que no quiere ver en él una especie de parodia social, la aplicación hasta el absurdo de sus propias reglas. *Monsieur Verdoux* es una paradoja y un *tour de force*. *La Fiebre del Oro* iba derecho a su meta. *Verdoux* toma la sociedad al revés como un boomerang. Su victoria nada debe a los fáciles e impuros auxilios de la ética".

En *Monsieur Verdoux*, Chaplin no condena de entrada, por razones morales o sentimentales, a la sociedad: hace mejor, la desenmascara. La lógica en la actitud de Monsieur Verdoux revela, a fin de cuentas, la lógica histórica de la sociedad que se enjuicia, y la condenación de Monsieur Verdoux por esa sociedad, lejos de exculparla, se vuelve contra ella.

Monsieur Verdoux constituye así uno de los más temibles y sutiles films de crítica social que se hayan realizado jamás, exactamente igual que el teatro de Brecht es un teatro de crítica, con la diferencia, claro está, de que no existen en *Monsieur Verdoux* los elementos positivos ligados por Brecht a la existencia del pueblo —pudiendo el pueblo equivocarse, ser cómplice de sus opresores, pero a fin de cuentas habiendo de convertirse en "fuente de lo positivo".

Tratemos, en cambio, no de someter a un análisis brechtiano algunas de las películas vistas recientemente en París y acogidas con entusiasmo por la crítica, sino de indicar lo que ese análisis podría ser, a fin de comprobar la eficacia de la reflexión brechtiana aplicada a un tipo de cine bastante alejado de la posición de Brecht. No cabe duda alguna de que un director como Antonioni, por ejemplo, tenga en común con Brecht una voluntad de lanzar sobre el mundo una mirada nueva, libre de las antiparras de una moral establecida, preocupado, eso sí, de encontrar valores morales, pero solamente después del examen de la realidad, de conformidad con ésta, y no de una pretendida "naturaleza" humana eterna.

Por eso es que Antonioni rechaza la dramatización tradicional que el cine —especialmente el cine francés— ha heredado del teatro burgués. Para Antonioni todo es importante: lo que cuenta no es el hecho de que tal o cual personaje corresponda a

tal o cual tipo, a tal o cual carácter, ni siquiera tampoco que el diga tal o cual cosa, sino la relación que existe entre dicho carácter y lo que él dice o expresa. Lo que cuenta es el *entredós:* nuestra manera de vivir, la vida cotidiana, nuestra manera de existir en el mundo y entre las cosas. Los films de Antonioni nos muestran ese *entredós*, a diferencia, por ejemplo, de los films teatrales, en el mal sentido de la palabra, de un Duvivier o de un Autant-Lara, donde no encontramos más que personajes y decorados. En los films de Antonioni no existen personajes ni decorados, sino hombres y un ambiente ("natural", o social, es todo uno) —aún el decorado de las islas de *La Aventura* participa de un ambiente (es un decorado para ricos)— unidos por relaciones que se transforman continuamente a lo largo del film.

Yo iría aún más lejos. Ya sea en *El Grito* o en *La Aventura*, reconozco uno de los temas más profundos del arte brechtiano: una mezcla de contingencia y de destino. Pensemos en la *Madre Coraje;* vista desde fuera, su existencia tiene todas las apariencias de un destino: al final es fulminada como lo fue Edipo. Pero observando un poco más de cerca, comprobamos que los dioses no aparecen allí por ninguna parte, ella sola es responsable de su propio destino. En todo momento, ella habría podido decir que no a la guerra, y cambiar su vida. Ahora bien, aunque ella haya estado consciente de eso en ocasiones, jamás se ha decidido al cambio.

¿No pasa igual con los héroes de Antonioni? En todo momento, Aldo podría, si no volver atrás y tratar de reconquistar a "su" mujer, al menos consentir en fijarse, en amar a la mujer al lado de la cual se halla. Pero no: es él quien escoge, conscientemente o no, eso no es más que secundario, el rechazo y su descenso progresivo hacia el arroyo. El escoge su destino como Sandro y Claudia, en *La Aventura*, libres de aceptar o de huir de su amor naciente.

Pero ¿por qué esa libertad de escoger?, ¿por qué esa conversión de una libertad en un destino? Ahí Brecht y Antonioni difieren. Que la Madre Coraje no alcance a abandonar la guerra, que ella no pueda decirle que no, no se debe a un motivo puramente sicológico. Brecht lo explica: la Madre Coraje es también el producto de una sociedad determinada, en que el dinero y la guerra se hallan indisolublemente unidos. Su libertad abstracta de rechazar la guerra se traduce en la realidad por una imposibilidad concreta de tomar tal decisión. Así, al presentarnos a Madre Coraje, es sobre la sociedad de la cual ella forma parte (que es un poco la nuestra), que Brecht nos invita a preguntarnos: más allá del encadenamiento de los efectos y de las causas al nivel de la vida cotidiana, se revela lo que él llamaba el *gestus social*. Nada es insignificante; nada existe solamente por sí: cada palabra, cada gesto, cada acto de un personaje, nos remite a la sociedad, aclarándonos a la vez sobre el personaje y sobre ella. En este punto, en el mundo de Antonioni las cosas se confunden. Que la aventura de Sandro y Claudia es específicamente burguesa, como la de Aldo es proletaria, se nos sugiere al comienzo. Pero lejos de precisarlo, de hacer explícita la relación entre sus héroes y el medio en que se desenvuelven, Antonioni la atenúa. Aldo, Sandro y Claudia se ofrecen a nosotros como representantes de toda la humanidad, como símbolos. Perdemos de vista su historia para participar de su *pathos*. Ellos representan todo el mal del siglo, un mal inevitable y quizás incurable. Insidiosamente, el destino es devuelto a su original omnipotencia. Lo que Antonioni nos ha hecho ver de nuevo no era más que otro rostro de lo más antiguo que pueda existir: la perpetua desgracia humana. El análisis de otro film, muy diferente de las obras de Antonioni, como *Las buenas mujeres*, de Chabrol, conduciría a conclusiones del mismo orden. El argumento, la *fábula* de Chabrol, era excelente: mostrando la enajenación de las "buenas mujeres" menos en su verdadera fuente (las condiciones de trabajo), que en sus consecuencias individuales, particulares a cada una de ellas (su imposibilidad de vivir su propia libertad), permitía descifrar relaciones sociales a partir de conductas estrictamente individuales. Chabrol vuelve rápidamente la espalda a los muchos significados que su historia ofrece: tan pronto tipifica sus buenas mujeres, al modo del peor cine de "sketches" de antes de la guerra, como cede al vértigo de la estupidez que se apodera de sus heroínas (ese movimiento de lo muy particular a lo muy general es, por otra parte, bastante común: es el camino que conduce del naturalismo al simbolismo). En lugar de restituir una inteligibilidad a sus aventuras, las vuelve más oscuras, más fatales de lo que eran al principio, tanto que ellas se reducen a la evocación del pecado original de toda existencia femenina.

Un último ejemplo: *Zazie en el Metro*, de Louis Malle. La intención de Malle: colocar "una muchachita recta y serena, la única que tenga siempre la razón, que no se deje ensuciar, que sea una mirada" en el centro de una gran ciudad contemporánea, coincide con la voluntad de describir un fenomeno social a distancia, de mostrarlo haciéndolo aparecer extraño a los ojos del espectador a ese respecto, lo cómico que, anotaba Brecht, "trata menos a menudo los sufrimientos del hombre en forma superficial que lo trágico", puede revelarse como un arma de extrema eficacia. Y Brecht no ha procedido de otro modo en sus *Visiones de Simone Machard*, donde presenta a una niña realizando un acto heroico sin tener conciencia de su propio heroísmo y que saca a la luz las contradicciones de los burgueses franceses, dispuestos en junio de 1940 a tomar parte en el juego de la colaboración con los alemanes, después de haber declarado estentóreamente su patriotismo.

En todo caso, en lugar de contarnos la historia de Zazie, Malle hace un bordado alrededor de esa historia. La aumenta con variaciones a menudo brillantes, pero que no tienen nada que ver con ella. Zazie desaparece en el tumulto de la ciudad, de la cual Malle nos presenta una serie de imágenes llenas de ruido y de terror en un crescendo de efectos. Su película es metafórica, hipernaturalista, no épica o realista. A diferencia, por ejemplo, de *Monsieur Verdoux*, donde todas las implicaciones están mediatizadas, todo en Zazie es inmediato, y de ahí que todo sea simbólico. Zazie no tiene nada que ver con el asunto: si se la suprime del film, nada habrá cambiado. Malle no nos ha ofrecido más que su propia visión del "terror urbano".

Es cierto que Brecht nunca ha pretendido ni reclamado una objetividad absoluta. Pero toda su obra es un esfuerzo de la subjetividad hacia la objetividad: la transformación de la conciencia en saber, en un saber *útil* y *concreto*. A él le gustaba declararlo: "el poeta no habla una lengua sagrada. Debe hablar una lengua veraz. El teatro no está al servicio del poeta, sino al servicio de la sociedad". Ahora bien, es contra tal posición fundamental que se inscribe falsamente la crítica cinematográfica, a menos la que se practica en los *Cahiers*. Algunas de sus palabra de orden, como la de la *política de los autores*, valiosa en su momento, corren el riesgo de hacerlos caer en un subjetivismo ciego, semejante a eso que André Bazin llamaba "el culto estético de la personalidad". Pero otros de sus slogans van todavía más lejos: la exigencia de un "especifismo cinematográfico", la "primacía absoluta de la puesta en escena", esta última considerada como "acto de conocimiento" la definición del cine como un medio de llegar a la belleza inmediata de lo real, etc., surgen de una visión mágica del mundo y del arte, considerándose al cine, por añadidura, como el único arte, como un arte privilegiado. Así, fascinada por su objeto (el cine), esa crítica tiende cada vez más a aislarlo, a desprenderlo de las significaciones que de él podrían derivar, a negar su función de mediación para reducirlo a una afirmación de su propia esencia. Haciendo así, ella se autodestruye como crítica. Es tiempo ya de que una nueva crítica venga a ocupar el terreno de esa escolástica, que rompa el círculo vicioso en el cual esta última se encierra progresivamente, que introduzca, en ese juego de espejos donde las películas se volatizan, una dimensión nueva, real: la de la obra comprendida al nivel no de las "intenciones humanitarias" de su autor, sino de sus significados, entendida como mediación.

Esta podría ser la función de una reflexión sobre el cine, que, sin descuidar el aporte incontestable que constituyen algunos de los análisis efectuados por nuestros críticos metafisicistas, pondría sobre el tapete el cine actual, sus fines y sus medios, dentro de una perspectiva histórica. Interrogando a la obra sobre su responsabilidad, la de sus medios con relación a su fábula, la de su puesta en escena con relación a sus implicaciones, la de dicha obra con relación a su público, una crítica semejante restituiría al cine su condición de lenguaje y su función de arte.

Lo haría escapar de una fascinación muy peligrosa: la de su propio mito.

Si yo ignoro todavía cómo los cineastas podrán ser brechtianos, al menos sé que una crítica cinematográfica brechtiana es hoy posible y necesaria. Un poco de brechtismo quizás aleje del cine; mucho brechtismo no puede hacer más que acercarnos a él imperiosamente, porque menos que cualquier otro arte, el cine no sabría evadir el problema de la responsabilidad de sus formas y de sus significados.

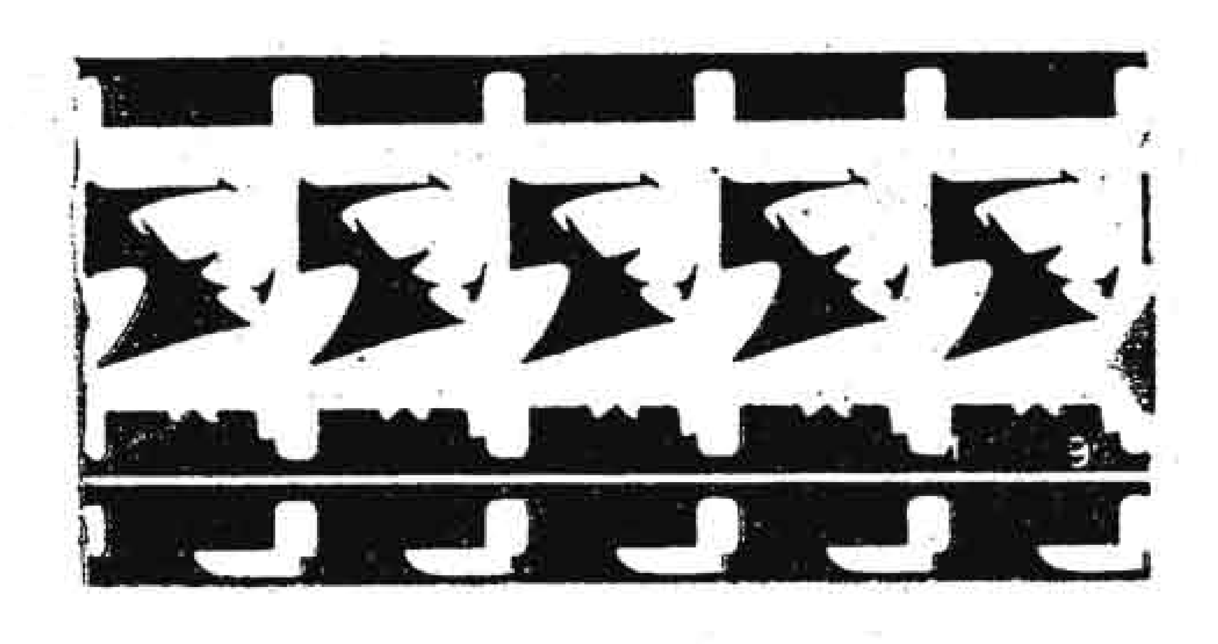
(1) Pierre-Aimé Touchard: "Brecht y el brechtismo", aparecido en *Le Monde* del 29 de octubre de 1960.

(2) Morvan-Lebesque: "Bertolt Brecht, el fabulista", aparecido en *Carrefour* del 17 de agosto de 1960.

(3) Sobreentendido que el otro era el mismo Brecht.

(4) En el *Pequeño Organon para el Teatro*, de donde se han extraído las citas que siguen sobre el trabajo del actor.

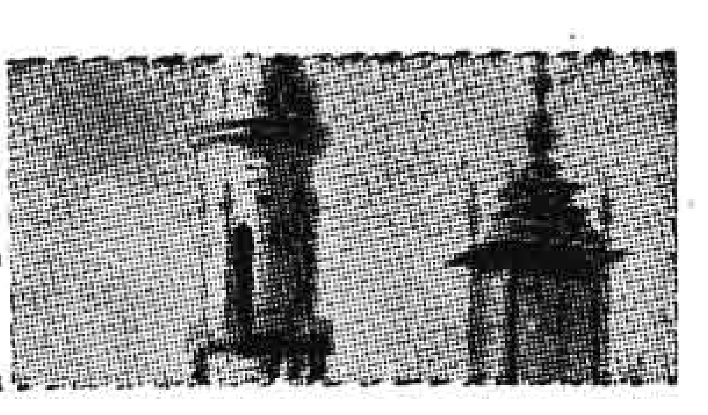
(Traducción de Julio Matas)





Apuntes

CINE ESPAÑOL
PARA UNA HISTORIA DEL CINE ESPAÑOL
CINE ESPAÑOL



La historia del cine español es muy antigua, casi tanto como del francés o del americano. Sin embargo, no ha sido hasta uy recientemente que la crítica internacional le ha prestado guna atención. Pero como existe un casi general desconociiento de los antecedentes de esta cinematografía, a menudo la ítica ha situado mal algunas de las últimas películas españos debido a la falta de información. Es esto que nos ha movido a cer este trabajo.

En los primeros tiempos el cine en España siguió las líneas ırcadas por los Hermanos Lumiere o la Casa Pathé de Francia. mo Barcelona es la ciudad industrial de España el cine, natulmente, tenía que comenzar allí. En 1896, sólo un año después la función de los Lumiere, se hacen las primeras películas: las nsabidas salidas de los obreros de las fábricas, salidas de feleses de las iglesias, etc.

De estos principios sólo se destaca Segundo Chomón que aliza varias películas muy primitivas primero en España y desés en Francia a las órdenes de Meliés. Más adelante se trasla a Italia donde se convierte en el más grande "cameraman" l momento. El punto más alto de su carrera es marcado por su or en "Cabiria" (1913), dirigida por Giovanni Pastrone. "Caia" es también la película italiana más importante realizada rante el cine silente y había de influir muchísimo en el cine ericano de gran espectáculo. D. W. Griffith estudió varios de efectos y técnicas usados por primera vez por Chomón en a película y los incorporó a "El Nacimiento de una Nación", pecialmente la innovación audaz de la cámara sobre rueda o 'avelling" que se desplazaba y seguía el movimiento de las perıas. Pero Chomón no regresa a España y sus conocimientos nicos se pierden para la joven cinematografía.

Económica e industrialmente el cine español de la época de Monarquía iba en ascenso hasta el advenimiento del sonoro, ro artísticamente dominaba la mediocridad más absoluta: los sés habituales de exportación abundaban: las castañuelas, los os, la zarzuela en fin, la españolada tradicional del peor gus- De todo esto sólo se apartaron Florián Rey con su película a Aldea Maldita" (1929), y dos anticonformistas, Buñuel y Daque hacen casi toda su obra en el extranjero.

Florián Rey en "La Aldea Maldita" utilizó, quizás de una inera inconsciente, los elementos del cine de vanguardia de diión general en el resto de Europa, pero, al mismo tiempo, con sentido de la sobriedad muy hispánico. Allí se planteaba por mera vez un problema auténtico y español: la vida rural y el nor calderoniano. "La Aldea Maldita" exhibida recientemenen la Cinemateca Francesa de París, levantó exclamaciones admiración de los críticos y el público que descubrían, al cabo treinta años, un verdadero "clásico" del cine.

Buñuel, como se ha dicho, hace casi todas sus películas en el tranjero, pero resulta, paradójicamente, el más español de los ectores. Aquí es donde hay que estar en desacuerdo con algus críticos franceses que, basándose en algunas características ernas y superficiales, han querido apropiarse a Buñuel tal no han querido hacer con Picasso.

Buñuel consiguió el dinero para hacer su primera película [illegible] de su padre, un acomodado burgués [illegible] la inhibición sexual provocada por un clero fanatizado, el monstruosismo de alcance goyesco, la crueldad desnuda y sin sofisticación. La siguiente película que Buñuel y Dalí realizan en 1930, "L'Age D'Or", aunque siguiera las modas e "ismos" parisinos del momento, era todavía más española que la anterior porque era más agresiva, más polémica y anárquica. El anticlerismo voluntariamente sacrílego y fanático era bien peninsular. Además, en contra de lo que se cree, casi la mitad de la película fue rodada en España. Por ejemplo, todas las escenas de la playa se filmaron en Cadaqués, el pueblo de Dalí en la Costa Brava.

Tanto una película como la otra han sido consideradas por la crítica internacional como lo más importante hecho en el cine por el movimiento surrealista de la década del veinte y, al mismo tiempo, el canto del cisne de la Vanguardia en Europa. Sin embargo, según el propio Buñuel, sus películas eran precisamente "un manifiesto contra el vanguardismo y el simbolismo fácil", y en las que "nada quería decir nada".

El cine español, con estas excepciones, había caído en las manos de las personas más conformistas, ignorantes e ineptas. La España de la primera mitad del siglo es una España rebelde en las ideas, es el momento de la Generación del 98, son los años también de la rebelión de las artes plásticas y en la música; sin embargo, el intelectual español, al contrario de lo que sucedía en otros países europeos, no se interesa y hasta se aparta del cine. Solamente en la crítica empiezan a surgir espíritus inquietos que forman, inspirándose en los modelos franceses, los primeros cineclubs que habrán de orientar el gusto de un público cada vez más alerta. El cine amateur se destaca también por encima del profesional. Delmiro de Caralt ("Memortigo") y otros amateuristas catalanes obtienen primeros premios en varios certámenes internacionales. En Madrid, Ernesto Giménez Caballero, fundador del primer Cine Club, realiza una película de vanguardia: "Esencia de Verbena" (1930). Años antes (1926) Sabino A. Micón había hecho otra: "Historia de un Duro". La cámara encuadraba sólo objetos inanimados o partes del cuerpo: manos, pies, etc. El procedimiento no era nuevo, ya lo habíamos visto en Man Ray y Chomette, pero sí se le dio un valor narrativo que antes no se había intentado.

EL ADVENIMIENTO DEL SONIDO

La llegada del sonido es al principio un duro golpe para la industria naciente del cine español. España se encontraba en situación de inferioridad al no disponer de medios técnicos para hacer sus propias películas sonoras. Hollywood se aprovecha de la ventaja, no solamente respecto al cine español, sino respecto a las otras cinematografías poco desarrolladas (Es desde entonces que Hollywood obtiene la hegemonía total en los mercados mundiales). Se empiezan a rodar películas simultáneamente en varias versiones. Paramount establece unos estudios en París con este propósito. Metro, Fox y más tarde Columbia, Universal y Warner hacen lo mismo en Hollywood. El doblaje no existía todavía y el procedimiento entonces consistía en rodar cada escena varias veces en los mismos decorados y con el mismo equipo técnico, [illegible] con distintos intérpretes de acuerdo con la lengua y el país

gentina a Clara Bow en "Su Noche de Bodas". Sin embargo, el procedimiento, salvo excepciones, no tuvo éxito económico y artístico. Además el doblaje, mucho más barato y sencillo, empieza a hacerse general y Hollywood decide terminar la producción de películas en diferentes versiones. Lo interesante de este paréntesis hollywoodense es que, sin que éste hubiera sido el propósito, estos artistas y técnicos regresan a sus respectivos países y, después de un entrenamiento en una cinematografía tan avanzada técnicamente como la americana, contribuyeron al renacimiento industrial del cine sonoro en los países mencionados.

El "impasse" provocado por la llegada del cine sonoro dura poco. Y entonces las películas sonoras hechas en España se encuentran en una posición aún más ventajosa que las del cine silente ante un mercado tan extenso y sin explotar como el de los países de habla castellana. El cine español se convierte entonces en un negocio muy lucrativo. Algunos de los films producidos en aquella época en España tienen éxitos apoteósicos de taquilla en todos los países hispánicos. Florián Rey, entregado ahora a la producción comercial, hace varias películas como "Nobleza Baturra" y "Morena Clara", que dan la vuelta a todo el mundo de habla española e Imperio Argentina, se convierte en ídolo de multitudes Sin embargo, este momento de euforia en los negocios es también un momento de casi absoluta mediocridad artística. Lo gitano, puesto en circulación por García Lorca, encuentra también cabida en el cine donde cae en deformaciones hasta darle un carácter puramente comercial.

Pero con el fin de la monarquía y el advenimiento de la República (1931) había venido también cierto espíritu de renovación en el cine. Los intelectuales españoles comenzaban a interesarse más seriamente en el séptimo arte y los cineclubs se multiplicaban. La crítica había ganado en profundidad y los realizadores que habían trabajado en el extranjero volvían. De estos el más notable, Buñuel, emprende la realización de una película que, como todas las suyas, debía de provocar muchas polémicas: "En Tierra sin Pan" (1932). Buñuel, siguiendo el ejemplo o tendencia de otros surrealistas franceses, se había convertido ahora en un realista casi fanático y, por aquello de que los extremos se tocan, esta obra, al parecer de signo contrario a las anteriores, se mantenía, en verdad, perfectamente dentro de la temática y el estilo tan característico de Buñuel. "La Tierra Sin Pan" es uno de los documentos más duros, brutales y reveladores que se han hecho en la historia del cine, pero además Buñuel creó con esta película un nuevo género de documental, lejos del dogmatismo de Grierson o de lo pintoresco y poético de otros. No era lírico, ni médico, ni social, sino que trataba simplemente de hacer sentir al espectador el horror de lo que él había visto. "La Tierra sin Pan" era la región de las Hurdes en Extremadura. Una región misérrima, abandonada por todos los gobiernos, donde no existía la agricultura y vivía una raza degenerada y azotada por enfermedades endémicas, donde casi no se conocían el alfabeto o la moneda. La denuncia fue tan dura que la República, con todo su liberalismo, la prohibió tres veces y sólo una copia que se encontraba en Francia para su sonorización, pudo escapar. Así es cómo la película ha podido llegar a ser conocida en el mundo.

En esta misma época y casi a las puertas de la Guerra Civil, se realizan otras películas, también de carácter documental, de innegable interés. Carlos Velo, que después encontraremos en México ("Torero"), se destaca especialmente con una serie de documentales en los que se prescinde por primera vez de lo turístico y se cae de lleno en lo experimental y a veces hasta en un abstraccionismo de vanguardia. En la banda sonora y con la colaboración del músico Rodolfo Halffter, se lograron efectos que el cine español todavía no ha superado: "Felipe II y el Escorial", "Infinitos", "Galicia", son los títulos más importantes.

EL PERIODO DE LA GUERRA CIVIL

La guerra civil comienza en 1936 con el levantamiento del Ejército y la colaboración de los grandes terratenientes, el clero y los grandes intereses reaccionarios. Por una parte se produce una emigración a los estudios de las cinematografías alemana e italiana de los artistas y directores que simpatizaban con los fascistas, por otra la venida al territorio leal de varios directores y escritores de izquierda junto con las Brigadas Internacionales: Ernest Hemingway escribe el comentario fílmico de la película de Ioris Ivens "Spanish Earth" o "Tierra de España" (1937). (A Ivens lo hemos tenido ahora en Cuba colaborando por un corto tiempo con el Instituto Cubano del Cine). Una colaboración semejante se establece entre John Dos Passos y Paul Strand con "The Heart of Spain" (1938). El inglés Thorold Dickinson junto con Ivor Montagu hace "Spain A. B. C.", y Henry Carter y Herbert Kline "Return to Life" (1938). Pero de este momento sin duda el film más importante es "Sierra de Teruel" ("L'Espoir") de André Malraux (un Malraux muy diferente, por cierto, del que conocemos hoy día). "Sierra de Teruel" aunque fue comenzada en 1937 no fue terminada y dada a conocer en el mundo hasta 1945, ocho años después, porque debido al prematuro triunfo de Franco, la filmación tuvo que interrumpirse. Después en Francia, a donde se llevó el material filmado, hubo que esperar al fin de la ocupación alemana. "Sierra de Teruel" es importante —además de sus méritos políticos— porque es el primer ejemplo, mucho antes de que se hicieran "I Bambini ci Guardano" o "Roma, Ciudad Abierta", de los procedimientos y técnicas de la llamada escuela neorrealista: por una parte era película de argumento, de ficción; y al mismo tiempo era estrictamente documental. Los intérpretes tenían que decir diálogos y actuar como en cualquier otra película, pero ellos eran, en su "mayoría, actores no profesionales, verdadero soldados y campesinos de Estografía estaba libre de los afeites y efectismos a que se esta acostumbrado en el cine. Curiosamente, un efecto parecido intentaba, aunque con mucha menos fortuna, en el lado fascis la co-producción italo-española de la seudo epopeya de Tolo "Sin Novedad en el Alcázar" (1939) de Geni--

LA POSGUERRA

Al terminar la Guerra Civil, la mayor parte de los cinema grafistas que se habían mantenido fieles a la República se exi ron en el Nuevo Continente.

Luis Buñuel, que había montado y sonorizado algunos doc mentales hechos a base de actualidades y noticiarios de la gu rra, se traslada primero a los Estados Unidos y trabaja por c años en la cinemateca del Museo de Arte Moderno de Nue York. Más adelante se radica definitivamente en México. A dirige muchas películas, algunas de muy pobre calidad y de e dente intención comercialista, pero también realiza obras imp tantes y de verdadero interés: "Los Olvidados" (1950), "Subida Cielo" (1915, "El" (1952 y "Nazarín" (1959). Todas el obtienen premios en los grandes festivales del cine y gran aco da en la crítica mundial. Carlos Velo logra escaparse de la zo fascista y se exila también en México. Allí trabaja con uno los productores más inteligentes: Barbachano Ponce. De es colaboración salen "Raíces" (1954) y "Torero" (1956), de la q es director y que resulta la mejor película sobre los toros que ha hecho hasta ahora. La técnica de estilo semidocumental ut zada en esta película denuncia la procedencia y el entrenami to de Velo en el principio como documentalista en España. A V lo hemos tenido también en Cuba recientemente como super sor de la edición de la película del Instituto Cubano del C "Cuba Baila".

Mientras tanto en España, después del desastre de la G rra Civil, el cine está económica y artísticamente destruido. gran mercado de Hispanoamérica ha sido perdido y ahora lo d minan México y la Argentina. En 1939 se comienzan a reco truir los estudios y se promulgan algunas leyes proteccionist a esta industria que por el momento benefician su desarrollo, p ro que a la larga han de servir de freno. Este período fascista después de la guerra es un momento de gran conformismo id lógico y de actitudes ultra-reaccionarias: la España de pande ta, vuelve a las pantallas, una nueva corriente, también falsa escapista viene del cine italiano, pero no del cine italiano que c nocimos después de la guerra mundial, sino del de la época Mussolini. Es el momento de las carnavaladas seudohistóric a imitación de "La Corona di Ferro" de Blassetti, o de las com dias superficiales con muchos "teléfonos blancos". De las reco trucciones seudohistóricas hechas en España, quizás "Inés Castro" (1945), de Leitao de Barros, es la más interesante. Ju de Orduña con "Locura de Amor", "Agustina de Aragón" y, n recientemente, "El Ultimo Cuplé", películas todas de una med cridad extrema, logran éxitos de taquilla no conocidos por el ne español desde los tiempos de antes de la guerra y reconqu tan, en cierta manera, el mercado de la América Española.

Es interesante anotar, como comparación, que también Francia, bajo la ocupación alemana, se hacía un tipo de cine capista, ya sea histórico o poético, como "Les Visiteurs du So de Carné única forma en la que se podía trabajar, más o me libremente, dentro de un régimen de absoluta censura.

Pero a pesar de este régimen tiránico de censura y de un a biente nada favorable para la creación artística, empiezan a d puntar algunas señales de un cine más inteligente y maduro. entre toda esta carnavalada de gitanos, "cantaoras", toreros, yes medievales y rubias con teléfonos blancos, se encuentran algunos films interesantes: Florián Rey realiza una segunda v sión de "La Aldea Maldita" (1942), obra muy estimable, aunq algunos la consideren inferior a la primera. Con esta película I paña alcanza uno de los premios altos en la Bienale de Venec También el bellísimo documental de García Viñolas "Boda Castilla", logra el Primer Premio en su categoría entre todos presentados por distintos países. Era la primera vez que Espa obtenía premios en certámenes internacionales. Sin embargo, to no tenía una tan grande significación. La Bienale en aquel momentos de guerra, estaba controlada por el fascismo y ni I tados Unidos, ni Inglaterra, ni la Unión Soviética concurren a competencia. Los premios, pues, se repartían entre los poc contendientes.

Pero es por las vías del humor que viene la renovación cine español. Es el humor absurdo, casi surrealista, que pone moda una revista muchas veces cerrada por la censura: "La C dorniz". "Un Bigote para Dos" de Tono y Mihura (1940) es primer experimento interesante. Se tomó como base una pe cula alemana cursi de 1936: "Unsterbliche Melodien" y se le su tituyó el diálogo original, mediante el doblaje, por otro diálo absurdo y desconcertante de un efecto extraordinario desolad "sin curva dramática, ni clímax e insistiendo en su cadena met fórica e impertinente", nos dice Francisco Aranda ("Cine Esp ñol de Vanguardia"), que encuentra además un entronque ent esta película y el cine de Buñuel de su primera época y, efectiv mente, como el cine de Buñuel, indignó a toda clase de públicos

Edgar Neville, otro escritor del grupo de "La Codorniz", re liza varias películas interesantes, destacándose especialmen "La Vida en un Hilo" (1945), con un guión muy inteligente que se hacía burla deliciosa del lugar común y la frase hecha; t ma predilecto de los humoristas de esta generación. Otro direct con una obra menos original, pero de más consistencia que la Neville es Sáenz de Heredia: En "El Destino se Disculpa" (1947

', de Angel Zúñiga). Otro director, Rafael Gil, surgido del ɔo de la crítica, comienza muy bien dentro del cine de humor, acaba en una discreta mediocridad al dedicarse al cine de onstrucción histórica". Sus primeras películas: "Viaje sin ino", "Huella de Luz" y "El Fantasma y Doña Juanita", he- durante la década del 40, tienen algunos aciertos notables.

LOS JOVENES

La creación en Madrid en 1949 del Instituto de Investiga- ɜs y Experiencias Cinematográficas —a imitación del Centro imentale di Cinematografia que Mussolini había creado años s en Roma—, da, sin proponérselo el Gobierno, impulso defi- o a un nuevo tipo de cine que apenas estaba despuntando. ıcarga de la dirección del Instituto a Carlos Fernández Cuen- ıombre conservador, pero considerado uno de los mejores ıriadores y eruditos del cine en Europa. De aquí sale una a generación de gente joven e inconforme: J. M. Berlanga, Bardem, Eduardo Ducay, Saura, Muñoz Suay, etc.

Esta generación se agrupa y lucha a través de dos revistas son finalmente proscritas y cerradas por la censura franquis- Objetivo" de Madrid y "Cinema Universitario" de Salaman- Sólo con echar una ojeada a las revistas mencionadas nos ıremos al corriente de cuáles son las ideas de este grupo; ırdo Ducay declara categóricamente (Cinema Universita- No. 5): "Existen dos cines españoles: el de los viejos y el de ɔvenes y la delimitación resulta cada día más acusada". Otro o que se hace evidente es el de la marcada influencia del ci- aliano neorrealista de la post guerra. Bardem nos dice "Hay mostrar en términos de luz, de imágenes y sonidos, la reali- de nuestro contorno, aquí y hoy. Hay que ser testimonio del ento humano, pues, el cine será ante todo testimonio o no nada" (Cinema Universitario No. 4.). No será difícil descu- el paralelo entre esta idea del "testimonio" de Bardem y la a del "documento" de Zavattini. García Atienza nos habla mismo sentido: "El cine español tiene la obligación de vol- ɪu objetivo hacia España, hacia la España de hoy. Si conoce- esta España, si la enseñamos, daremos al mundo su mensa- ıos españoles se desconocen a sí mismos porque se les ha ado su propia vida o porque se les han disimulado sus pro- as, porque se les ha puesto flechas indicadoras de una direc- falsa".

Pero de la lectura de estas revistas se desprende principal- ɪe que existe en esta generación una preocupación por lo so- por lo racional, por la justicia y por el hombre, y al igual a los neorrealistas italianos, lo que verdaderamente les ha esado es exponer solamente los problemas que aquejan al bre y dejar al espectador la tarea de encontrar las solucio- "Una película no tiene por qué ofrecer una solución a un lema", nos dice Bardem ("Revista México en la Cultura", o 1959).

Somos, sin embargo, de la opinión que se ha exagerado de- ado al hablar de la influencia italiana en el nuevo cine espa- Aparte de los antecedentes del cine de humor que hemos se- lo dentro del mismo cine español y que tanta relación tiene special con el cine de Berlanga, los escritores de la extra- aria Generación del 98 de los principios de siglo nos darán ave para comprender esta generación cinematográfica de a. El neorrealismo italiano en todo caso, no vino más que a lizar en el cine lo que desde hacía tiempo se encontraba en eratura de la Generación del 98: la preocupación por España s problemas, el estudio de su decadencia, la delimitación mo decía Machado— "entre una España que muere y una ña que bosteza".

Solamente con leer algunos artículos de las revistas mencio- s se encuentra evidencia de lo dicho. Sobre Baroja reprodu- s estos títulos: "Pío Baroja, Padre Nuestro", o "Baroja, un por Hacer". L. C. Egido en su crítica de "Calle Mayor" in- siste en lo mismo: "Hay una semejanza de actitud ante la reali- dad española entre esta obra de Bardem y la obra literaria de la Generación del 98". Egido encuentra que en "Calle Mayor" Azo- rín es el más reconocible de los escritores: "La vida provinciana, el intimismo y el tipo de Isabel (Betsy Blair) son puramente azo- rinianos". También ve a Machado: "Las campanadas, la fuente de piedra, el casino, la sensación de monotonía y el gozo pensan- do en la huída".

Hasta los mismos críticos italianos (Guido Aristargo, Cine- ma Nuovo 1-X-56) llegan a semejantes conclusiones: "Más que en Fellini u otros directores italianos hay que buscar (en Bar- dem) las fuentes populares y tradicionales (de España") y termi- na encontrando un paralelo entre la "Calle Mayor" de Bardem y la temática de Arniches o del Lorca de "Doña Rosita La Sol- tera".

Por si esto fuera poco, tenemos que el mismo Bardem ha sido tentado directamente por la novelística de Valle Inclán. He aquí su versión cinematográfica de las "Sonatas".

En conjunto, en la obra de estos nuevos realizadores hay más valor en lo que tiene de actitud o posición ante la mediocri- dad existente y en cuanto a las posibilidades que abre esta acti- tud en el futuro, que en los resultados obtenidos hasta ahora. Como ha dicho Carlos Velo de esta generación en su última visita a La Habana: "su lucha política es superior a su obra".

Pero los resultados, con todo, han sido tan superiores a lo que se había hecho hasta ahora, que no es de extrañar que los in- telectuales de izquierda se hayan llenado de esperanza y que la crítica progresista de Europa haya echado las campanas al vue- lo. Picasso, por ejemplo, al ver "Bienvenido, Mr. Marshall" dijo: "Esta película me ha dado la medida de la España actual, va- liente y fraternal". En Madrid, en cambio, los premios anuales ofrecidos por la burocrática entidad "Sindicato Nacional del Es- pectáculo" se han asignado siempre a las "superproducciones" pretensiosas de directores como Orduña, Gil, etc, mientras que los directores nuevos han sido expresamente preteridos. En el extranjero, como contraste, y en los grandes festivales interna- cionales, han llovido los premios para estos últimos.

Sin embargo, no hay duda que se ha exagerado el valor real de estas películas y que al concedérseles los premios han teni- do también en cuenta las dificultades y el heroísmo de estos jóve- nes excepcionales. Hasta el mismo Aristarco —que tanto ha de- fendido la causa del nuevo cine español— reconoce, por ejemplo, en su crítica de "Muerte de un Ciclista" ("Cinema Nuovo". Julio 1956), que "es más importante que bella", y más aún, "que en esta película hay muchas cosas feas, de mal gusto, estilística- men superadas".

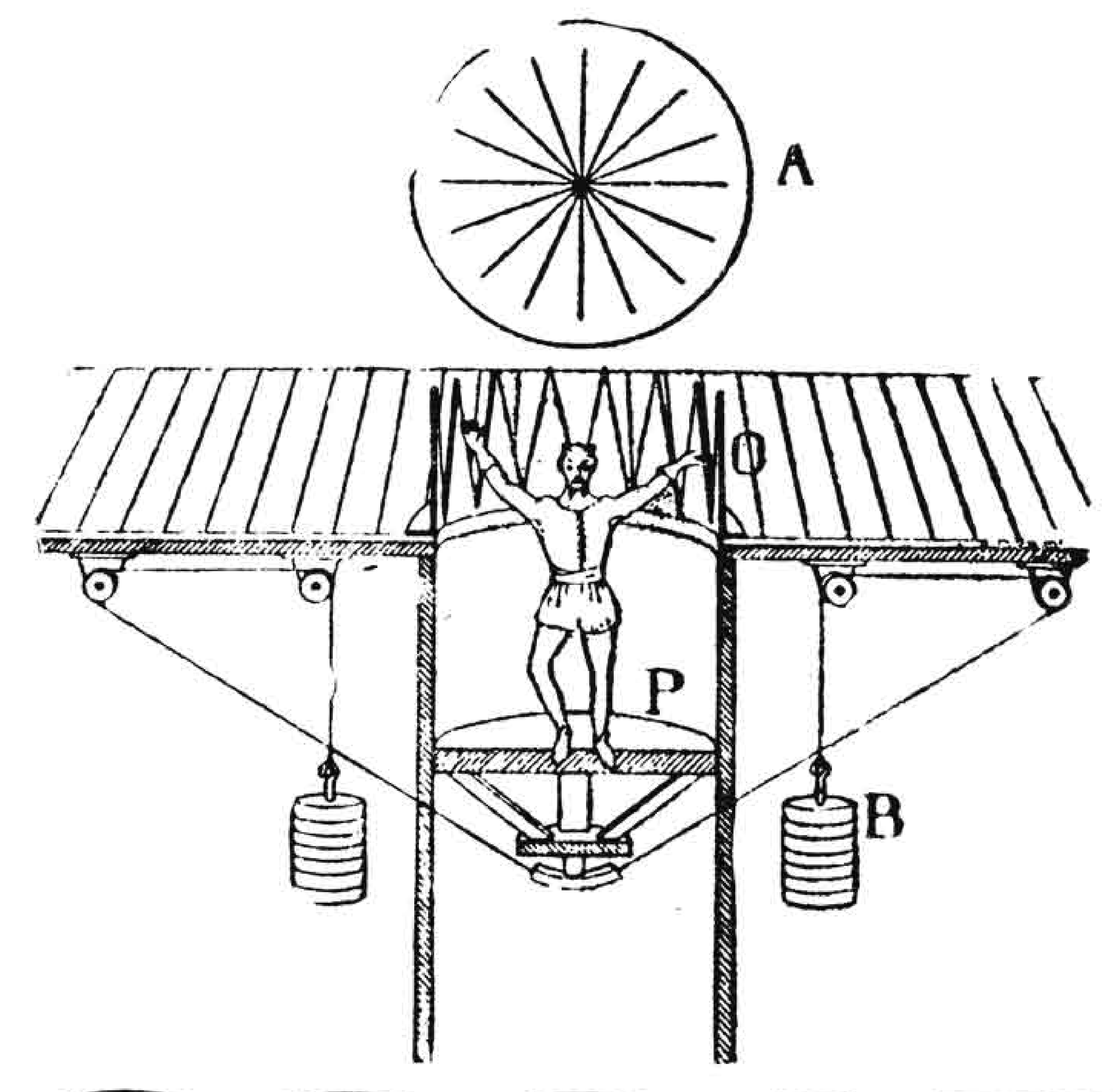
Después de las famosas "Conversaciones Cinematográficas de Salamanca", en las que por primera vez se hizo crítica abierta y apasionada a algunos de los problemas del cine español y a raíz de los disturbios estudiantiles en Madrid y el resto de España, se encarceló a muchos jóvenes estudiantes e intelectuales inconfor- mes: Bardem fue uno de ellos. Los telegramas de protesta de ci- nematografistas ilustres como Vittorio de Sica, Elia Kazan, etc., y de escritores como Sartre y Camus, lograron ablandar a las autoridades y se les dejó en libertad. En las "Conversaciones de Salamanca" se habían sintetizado los defectos capitales del cine español: 1) Políticamente ineficaz; 2) Socialmente falso; 3) De ínfimo nivel intelectual; 4) Estéticamente nulo; 5) Industrialmen- te raquítico. Después del escándalo de las Conversaciones, la cen- sura fascista se hizo más dura todavía coartando, al menos tem- poralmente, aquel desarrollo admirable después de 1950.

Todos coinciden en que, si llega a desaparecer la feroz dicta- dura de Franco, al futuro del cine español le esperan grandes mo- mentos. España, en comparación con otros países europeos, es to- davía un país virgen para el cine y un país que ha dado al mundo un Cervantes, un Picasso o un Machado, puede dar también su gran aporte al séptimo arte. Se ha dicho que España es el país de las paradojas y de las sorpresas.









una patologia del "OSCAR"



En el buen tiempo viejo la gente se divertía. Las fiestas anuales de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas eran cosa privada, generalmente se celebraban en el salón de baile del Hotel Ambassador, y no existía la televisión, que paraliza la gracia. Cada estudio recogía la gloria de todos sus candidatos, la comida era buena, la bebida abundaba y la gente era simpática, y hasta hacían chistes entre ellas sin que tuviera que empujarlas un anunciador de televisión.

Tengo motivos para recordar cuando Donald Ogden Stewart fue propuesto para recibir el "Oscar" por el guión de "Historia de Filadelfia" y yo por el de **Kitty Foyle.** Stewart, que es hombre sabio y bondadoso, se me acercó antes de que se anunciaran los premios y me sugirió la comedia siguiente: si yo me llevaba el "Oscar", él se levantaría de su asiento en la mesa de la Metro Goldwyn Mayer, vendría a la mía en la zona de la RKO, y me diría que con franqueza creía que lo habían estafado. Yo le responderia con injurias, y la discusión seguiría cada vez peor hasta que los de la fiesta tuvieran que intervenir. Conviene en hacer otro tanto si él ganaba.

Ganó Stewart. Me levanté y me acerqué a su mesa. En aquellos días Leo, el león de la Metro, rugía de veras, y lo dominaban Schenk, Mayer, Mannix y Thau. Con un grupo grande de estrellas de la Metro, los magnates se agrupaban en torno a Stewart, dándole palmadas y calculando utilidades. Un silencio helado cayó sobre el grupo cuando le hice conocer mi protesta al ganador. Stewart aparentemente no me entendía. Me pidió perdón y me rogó que le repitiera más alto mi opinión de que el mejor escritor no se había llevado el "Oscar". Una oleada de comprensión le subió al rostro. Se puso de pie, en medio de un silencio terrible, me echó un brazo consolador sobre el hombro, y se declaró de acuerdo. Tanto le afligía mi desilusión que casi se echó a llorar, y yo hice tan bien mi papel que derramé lágrimas.

Hoy en día nada de eso es posible. Ya no hay bebida, ni mesas, ni Donald Ogden Stewart (que vive en Londres), ni tanto valor. Hay una buena razón para que así sea. En cuanto los premios de la Academia se convirtieron en acontecimientos públicos, en que el número de los que lo presencien es igual al de la toma de posesión de un presidente de los Estados Unidos, se convirtieron en espectáculos pomposos. Yo no digo que una Academia de Cine no tenga el mismo derecho al boato que la Academia de Artes y Ciencias (Boston), o la Academia de Artes y Letras (Nueva York), y hasta mejor derecho que la Academia de la Alergia (Milwaukee). Pero no es cuestión de derecho, es cuestión de inocencia y espontaneidad, y estas dos cosas, inmensamente más importantes que la dignidad pública, se han perdido para siempre.

Fue la espontaneidad y la inocencia, en mezcla con una extroversión alegre y la libre competencia, las que hicieron de la comunidad del cine que halló su centro en Hollywood no sólo una de las más divertidas y cultivadas (y esto último lo digo con intención) del mundo, sino también una de las más influyentes. Durante 25 años, el cine americano buscó y formó una comunidad de cierta coherencia de las personalidades y las inteligencias más atrayentes que Europa podía ofrecer. Era una sociedad cosmopolita que trabajaba mucho, se diver-

tía mucho y elevó el cine americano a la primera posición en casi todo el mundo.

Pero ahora ha llegado la senectud. Muchos de los actores, escritores y directores de más talento han huído al extranjero para evitar los altos impuestos, la lista negra o el terrible problema de la vejez de la comunidad, y a veces para huir de las tres cosas. Cinco de los siete estudios principales han caído (por no haber otra gente) en manos de ancianos tenedores de libros. Sus comentarios en público, que desgraciadamente la prensa siempre cita, son tan incoherentes que sumen en el pánico a cualquier accionista. Galanes jóvenes de 57 y hasta 60 años fornican —por lo menos en la pantalla— con muchachitas de apenas 22. Las abuelas atraviesan el Vistavisión en una fiera persecución de la felicidad, casi siempre sexual. Las damas de la prensa son de una longevidad casi bíblica. Como resultado de esto, la dignidad está en todas partes. Es casi todo lo que le queda a Hollywood.

La Academia fue fundada en 1927 por Richard Barthelmess, Harold Lloyd, Mary Pickford, Milton Sills, Irving Thalberg, Louis B. Mayer, dos hermanos Warner, y Douglas Fairbanks, padre, que fue su primer presidente. Entre sus objetivos estaba "fomentar las artes y las ciencias de la profesion mediante premios de mérito por realizaciones distinguidas".

La militante estatuilla, que más tarde fue bautizada "Oscar", fue diseñada por uno de los fundadores, Cedric Gibbons, ya muerto. "Para el público", declara un folleto reciente de la Academia, "un "Oscar" es un brazalete de distinción. Para el que lo recibe, el que hace la película, un "Oscar" es mucho más. Es su posesión más valiosa porque representa lo que más aprecia toda mente creadora: el respeto y la admiración de sus iguales".

La Academia es más realista en el valor que le da al "Oscar" y en sus reglas prohibe que los ganadores o sus herederos vendan la estatuilla sin antes ofrecerla a la Academia por la suma de diez dólares...

Cercado con más restricciones y condiciones que los premios Nobel, Pulitzer y Goncourt juntos, el hombre que posee un "Oscar" debe pensar que la responsabilidad sobrepasa al placer de recibir el premio. Se ve atado a una obligación que le costó a la Academia aproximadamente $100 el día que se lo dió, cuyo valor sólo puede disminuir, y que no puede soltar hasta que se hundan los dos. En los viejos tiempos, antes de que la dignidad asolara a Hollywood, cuando a uno le daban un "Oscar" era de uno. Se podía empeñar, jugarlo a los dados o convertirlo en metal hirviente. La buscona más famosa de Hollywood, que se dedicaba al comercio carnal, mucho antes de que MCA entrara en escena, tenía tres trofeos sobre su tocador.

Los primeros premios de la Academia se dieron en 1928, en cuatro minutos y treinta y dos segundos exactamente. Se dieron por películas vistas en los Angeles durante el año anterior, 1927. Los miembros de la Academia decidieron que la mejor película del año era **Alas**, aunque no tenía la mejor actuación (que se le dió a Emil Jannings por **Deseo** y a Janet Gaynor por **El Séptimo Cielo**), ni la mejor dirección (cuyo premio correspondió a Lewis Milestone por **Dos caballeros árabes** y a Frank Borzage por **El Séptimo Cielo**) y ni el mejor argumento (cuyo premio ganaron Ben Hecht por **Bajo Mundo** y Benjamín Glazer por **Séptimo Cielo**).

Para la mentalidad de la Academia es posible —hasta el punto de confundirlo a uno— que toda una película sea mucho más importante que la suma de sus componentes, hasta el punto de que en 1936, aunque Víctor McLaglen se llevó el "Oscar" por su trabajo en **El Delator**, John Ford el premio del mejor director por la misma película, y Dudley Nichols por el guión que escribió para ésta, el "Oscar" por la mejor película no se lo dieron a **El Delator** sino a **Motín a bordo**. Al año siguiente, 1937, Paul Muni fue laureado por su contribución a **Pasteur**, y los guionistas Sheridan Gibney y Pierre Collings ganaron el muñeco de metal por la misma película, pero el premio se lo llevó una película musical de gran espectáculo: **El Gran Ziegfeld**.

Existe la idea caritativa de que los que crearon el "Oscar" tenían cierta idea de difundir la riqueza, y la explicación poco caritativa de que de Hollywood nunca podrá esperarse una conducta lógica. Si la lógica es virtud, brilló con gran fuerza en 1947, cuando **Los mejores años de nuestra vida** se llevó el "Oscar" del mejor guión (Robert E. Sherwood), de la mejor dirección (William Wyler), de la mejor actuación (Fredric March), de la mejor actuación en papel secundario (Harold Russell), del mejor corte (Daniel Mandell), del mejor fondo musical (Hugo Friedhofer), y cosa extraña, de la mejor película. Cuando esto se escribe, aún no se han anunciado los premios para 1960, pero esto no invalida ni altera la conclusión a que hemos podido llegar.

Siempre se ha debatido si los premios, en lo que se refiere a los actores por ejemplo, representan méritos reales o si intervienen otros factores. El argumento a favor del mérito tiene el apoyo considerable de actores premiados tan dotados como Walter Huston, Charles Laughton, Katherine Hepburn, Helen Hayes, Paul Muni, Bette Davis, Alec Guinness, Spencer Tracy, Vivien Leigh, Laurence Olivier, Marlon Brando, James Cagney, Frederic March e Ingrid Bergman.

Pero ¿qué decir cuando los nombres de Norma Shearer, Clark Gable, Mary Pickford, W. Baxter, J. Crawford, G. Cooper, L. Young, Bring Crosby o Jeniffer Jones aparecen en la misma categoría? La respuesta quizás esté en el tema de la película que les dio el premio. Sería poco piadoso no votar por la Jones en **La canción de Bernadette**, o por Crosby en **"El Buen Pastor"**, como sería poco americano ignorar a Gary Cooper como el héroe del **Sargento York** y el guardián de la ley en **"A la hora señalada"**. La originalidad de la comedia y el soberbio equipo de director-escritor formado por Frank Capra y el desaparecido Robert Riskin probablemente explican que se le diera el premio a Clark Gable por (**Sucedió una noche**). Solamente un milagro o el servilismo ante la popularidad pueden justificar el premio dado a los otros.

Parece que ciertos premios son una especie de recompensa. El primer "Oscar" que le dieron a Bette Davis, por su labor en **Peligrosa** (el segundo fue por **Jezabel**) parecía una excusa por haberse pasado por alto su asombrosa actuación en Of Human Bondage...

El segundo "Oscar" dado a Ingrid Bergman, por **Anastasia** (el primero fue por **Luz que agoniza**) sólo puede interpretarse como la recompensa de una comunidad avergonzada por haberla inmolado cuando la Bergman se atrevió a vivir públicamente como le daba la real gana, la vida que sus ciudadanos más destacados habían tratado de vivir en morboso secreto.

Si Hollywood fue capaz de dar a Luise Rainer dos premios seguidos, (uno por **El Gran Ziegfeld** en 1937 y otro por **Madre Tierra** en 1938) y después olvidarla por completo, acoge sin embargo con sorprendente calor talentos nuevos, o talentos formados en otros círculos artísticos que aparecen por primera vez en la pantalla. Los propios actores proponen candidatos. Un "Oscar" se considera generalmente como el galardón más preciado de una carrera. Por eso los premios a Shirley Booth (por Come Back, Little Sheba, a Audrey Hepburn (por "La Princesa que quería vivir"), a Ana Magnani (por La **Rosa Tatuada**), a Ernest Borgine (por Marty, y a Joan Woodward (por **Las tres caras de Eva**), así como muchos premios similares dados a actores y actrices secundarios, revelan una capa no sospechada de generosidad en una profesión cuyos miembros son muy egocéntricos.

Después de saludar estos gestos de generosidad y a los premios merecidos para actores de talento, hay que examinar los casos de la actriz más grande que ha conocido el cine americano, y del único genio que ha producido: Greta Garbo y Charles Chaplin. Sus compañeros de profesión han opinado, durante treinta y dos años, que ninguno de los dos lograron la maestría suficiente en el cine para merecer su más alto galardón.

En los años que Mary Pickford, Norma Shearer, Loretta Young, Joan Crawford, Clara Bow y Jean Harlow, reinaban en la pantalla americana, Greta Garbo apareció en **El demonio y la carne, Susana Lennox, Gran Hotel, Como tú me deseas, La reina Cristina, El velo pintado, La dama de las camelias y Ninotchka.** Y en el primer año del "Oscar", cuando **Alas, "El camino de la carne", El séptimo cielo y Bajo Mundo** se cubrían de gloria, Charles Chaplin hizo la mejor película del año, y quizás de varias décadas: **El Circo.**

La primera Junta de Gobierno de la Academia, previendo quizás muchas omisiones enojosas, creó la categoría de "Premio Especial", que en 1950 llamó "Premio de Honor". Un Premio de Honor, a diferencia del "Oscar", puede ser conferido por la Junta de Gobierno sin recurrir al voto de los miembros de la Academia. El primer Premio Especial coincidió con la ceremonia de entrega del "Oscar". Se le dio a Charles Chaplin "por la versatilidad y el genio demostrados al escribir, dirigir y producir **El Circo**, además de ser el actor principal". Mientras que la lista de las mejores películas de la Academia envejece, el vagabundo de Chaplin, que nunca recibió ningún "Oscar", en ninguna de sus versiones, sigue llenando los cines con la tercera generación de admiradores.

De 1928 para acá se han dado más de ochenta Premios Especiales o de Honor. Chaplin recibió el primero, y Greta Garbo en 1955 el 6to. Como cosa curiosa diremos que entre las personas y entidades que han recibido el Premio Especial están la Marcha del Tiempo, la Biblioteca del Museo de Arte Moderno, el Fondo de Socorro Cinematográfico, el Ministerio Británico de Información, la Sociedad de Ingenieros de Cine y Televisión, la Compañía Tecnicolor, la Compañía RCA, Bell and Howell, Bausch and Lomb, la Metro, la Fox, (no digamos nada de Shirley Temple, Judy Garland, Deana Durbin, Mickey Rooney, Margaret O'Brien, Claud Jarman, Jr., Peggy Ann Garner y Bobby Driscoll). Entre los premiados, y por lo tanto en la misma categoría que la Garbo y Chaplin, están también desde Bob Hope (tres veces) hasta Noel Coward, y desde George Spoor hasta Bronco Bill y Benjamín Betram Kahame, entre cuyos títulos está el de Vicepresidente de la Columbia, Vicepresidente de la Asociación de Productores Cinematográficos y —¡el colmo!— Presidente de la Academia...

Aunque por todas partes se oyen lamentaciones por lo que se llama la crisis moral nacional, de la Academia se puede afirmar lo que no puede afirmarse de los principales estudios cinematográficos (por lo de la distribución de las películas y los gastos), ni de la televisión (por los fraudes en las preguntas), ni del radio (por los sobornos), ni de Madison Avenue (por los falsos anuncios), como tampoco de ninguna organización en el mundo de los espectáculos. La Academia actúa honradamente, la votación es legal y nadie sabe quién ganó el "Oscar" hasta que lo anuncian por radio.

La idea es tan refrescante que requiere explicación. La Academia abraza trece especialidades de las distintas artes representadas en la creación y producción de películas. Se requieren por lo menos dos miembros de una especialidad para proponer a un candidato. Si la especialidad de que se trate y su Comité Ejecutivo consideran que un artista tiene calidad, su nombre se somete a la Junta de Gobierno, que tiene poder de vida y muerte sobre todos puesto que el ingreso a la Academia, como lo han señalado con todo cuidado, "se limita a aquellos que se han distinguido en las artes y ciencias de la industria cinematográfica". Unas 2,300 personas lo han logrado y son los electores de la Academia.

Cuando se aproxima la época de dar el "Oscar", se envía a los miembros de la Academia una lista de la labor cinematográfica del año. Las propuestas —cinco por especialidad— se limitan en cada una a los miembros de la misma. Los actores proponen a otros actores, y así sucesivamente. Todos los miembros votan entonces, también en secreto, para determinar quiénes serán los triunfadores.

La votación se realiza por correo, con las mismas precauciones que caracterizan las elecciones a cargos públicos. El conteo se realiza en una firma de contadores públicos de Los Angeles, el escrutinio se hace a puerta cerrada y los papeles se queman.

Ni una vez en treinta y dos años ha habido una sospecha de irregularidades o de que alguien conocía la votación, y es de presumir que el récord seguirá intacto los próximos treinta y dos. Probablemente ésta es la elección más honrada del mundo.

Y hasta aquí la generalización. Ahora

hay que anotar la excepción, una excepción que no tiene nada que ver con secreto de la votación, sino más bien con su efectividad. Ocurrió una noche melancólica de febrero de 1957, cuando la Junta de Gobierno de la Academia, cubierta de mantos y cantando exorcismo, descendió del Olimpo y se metió en la política.

Algunos recordarán que en años recientes hemos tenido en los Estados Unidos —y no por primera vez en nuestra historia— un problema de brujas. Es ley casi tan implacable como la de Gresham que siempre que aparecen brujas, la gente se levanta para exterminarlas. Se trata de un instinto tan profundo como el sexual, casi tan divertido como éste y más seguro. En Hollywood, donde todo se lleva hasta el extremo, el deporte floreció hasta la obsesión.

Con el acicate de un congresista cuyas falsedades acabaron por meterlo en la cárcel, la caza de brujas en Hollywood se convirtió en algo así como un pasatiempo nacional, mientras los investigadores investigaban, los delatores delataban, los patriotas rugían a través de los comisarios de estudio, las legiones leales marchaban y contramarchaban, y los más entusiastas aullaban como bestias salvajes toda la noche cada vez que la luna de Hollywood se ponía roja con el humo industrial que despide la ciudad, lo cual sucede casi siempre que hay luna.

Las propias víctimas, atrapadas en una situación donde había muchas más brujas que escobas, estaban condenadas desde el primer momento. Unos pocos entre los más viejos y listos lograron salir con éxito, pero la mayoría quedó exhausta sobre la tierra como pingüinos cegados por la luz de los reflectores, y dando débiles gritícos de reproche. El horror se calmó, no porque los cazadores se aburrieran del deporte, sino sencillamente porque agotaron las piezas. Cuando se disipó el humo, hallaron por tierra más de 230 ejemplares. Tres eran veteranos de la Primera Guerra Mundial. Cuarenta y uno habían peleado en la Segunda. A nueve los encontraron agarrando el "Oscar" cuyo peso fatal les había hecho perder altura. El ruido de la caza desapareció hacia el Este, y el silencio de una lista negra oficial cayó sobre la comunidad como una mortaja.

Mientras tanto, la Academia atravesaba una serie de situaciones embarazosas... En 1952 Michael Wilson recibió un "Oscar" por "Ambiciones que Matan", pero ya lo habían derribado por bruja. En 1954 Ian McLellan Hunter ganó el "Oscar" por Roman Holiday, y de nuevo hubo que entregarle la estatuilla a una bruja difunta. En 1957, Michael Wilson volvió a ser un posible candidato por su película "La Gran Tentación". Wilson había escrito el guión antes de que fuera incluído en la lista negra y ahora, varios años después, su presencia era como la de un fantasma en todo el proyecto. Ante la presencia de otra bruja, la Academia decidió que debía abandonar la idea de que los resultados de una votación secreta pueden dar derecho a un hombre "a recibir el homenaje de sus iguales". Aprobó una nueva regla que disponía que no podrían proponerse brujas para un "Oscar", y que si se proponían no serían incluídas en la lista de la votación final. Resolvió además mantener la nueva regla en secreto hasta que propusieran a Michael Wilson.

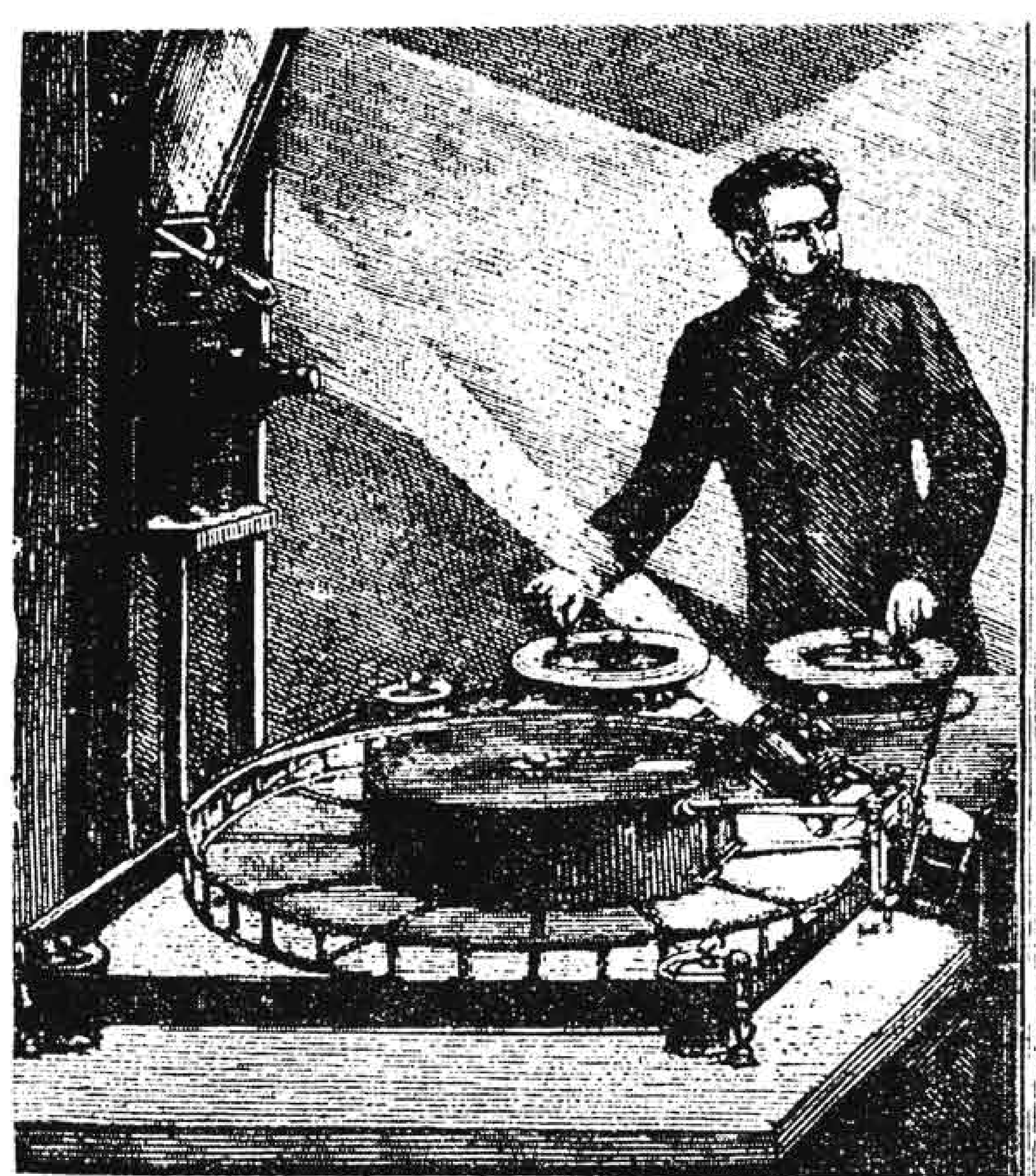
Por supuesto, lo propusieron. La Academia publicó enseguida la regla secreta y anuló la candidatura de Wilson. Con Wilson fuera del concurso el "Oscar" por la mejor adaptación cinematográfica se lo dieron a los autores de "La Vuelta al mundo en 80 días", después de una tremenda trifulca. El "Oscar" por el mejor guión original se lo ganó Roberto Rich por The Brave One. Pero resultó que Robert Rich no existía. O mejor aún, que había media docena de Robert Riches, alegando su derecho a un Oscar abandonado, que el rumor atribuía a alguna bruja que cambiara de nombre en pleno vuelo.

Entre tanto, King Brothers Productions, que había hecho The Brave One, se vieron envueltos en una maraña de pleitos judiciales. La ausencia de Robert Rich y la sospecha de que nunca se había atrevido a admitir públicamente ser el autor del guión hizo que muchos comenzaran a tirarse los platos a la cabeza. Se entabló un proceso por plagio, discretamente ventilado más tarde fuera de los tribunales. Inmediatamente se entablaron tres más. Los hermanos King, que no estaban dispuestos a pagar más de cuatro veces por un guión que habían tenido que adquirir dos veces, sacaron al fin al ectoplásmico Robert Rich. Sería yo. Las demandas por plagio se vinieron abajo y la Academia resolvió el dilema premiando a la compañía como autora de la película. Era la primera vez en la historia que una compañía escribía un guión.

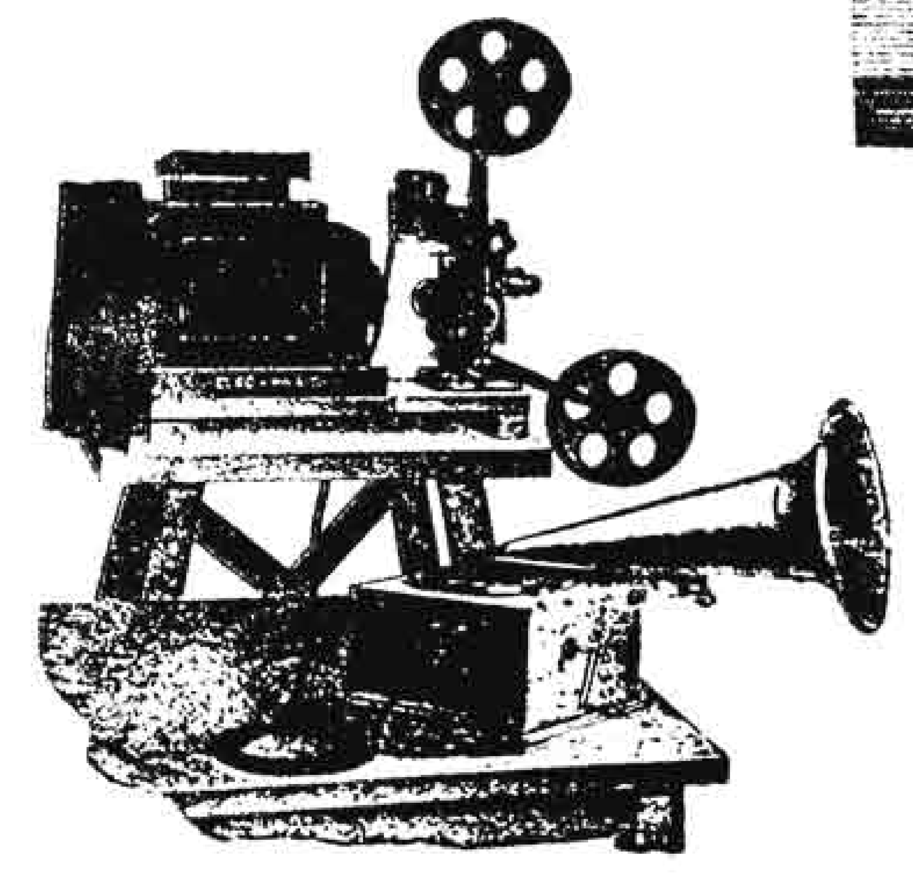
En 1959 se presentó otra bruja competidora en la persona de Nathan Douglas, coautor del guión de "Fuga en Cadenas", que parecía ser un candidato bueno y tener muchas probabilidades de ganar. Pero Douglas había colaborado con alguien que estaba limpio de acusaciones políticas, un tal Hal Smith. Según la nueva regla, no podía premiarse el guión porque la mitad lo había escrito una bruja. Pero ¿y el autor de la otra mitad? Douglas y Smith eran como hermanos siameses; si le tiraban a uno le daban al otro. La Academia se cansó y revocó la nueva regla considerándola poco práctica. La bruja y el compañero se llevaron el "Oscar" y la gente trató de olvidar el incidente.

Fue el primer error de este género que la Academia cometía en treinta años, y no podía compararse con los horrores que hacen los estudios cinematográficos y las redes de televisión.

Ahora parece que el problema de las brujas está llegando a una solución en toda aquella región. Hay quien dice que es porque ya no quedan. Otros que quedan unas cuantas en las altas nubes, pero que son las brujas más ariscas, inteligentes y rápidas del mundo. Se elevan como cohetes al más leve rumor y dan cuatro vueltas antes de volver a aterrizar. Uno podría pasarse años tratando de cazarlas, pero el deporte es viejo, y la gente se divierte..









el cine de la LIBERTAD

POR OLGA ANDREU

Los estudios cinematográficos de Barrandov, en Checoslovaquia, se propusieron rodar en 1959, 27 películas de largo metraje, dos de las cuales debían ser para pantalla panorámica con sonido estereofónico y asegurar la preparación de películas para el próximo año: porque en ese año aumentaría el plan de trabajo de los estudios en tres films: o sea 30 cintas de largo metraje en 1960.

El nuevo camino en que entró la cinematografía checa a partir de 1957 es un viraje consecuente hacia los problemas de hoy: 23 films extraen sus argumentos de la vida actual, 1 film de la primera República y 3 films históricos, dos de ellos, cuentos para niños.

También es de significar que de las 27 películas sólo 6 están basadas en obras literarias y 2 en obras de teatro, debido a la escasez de buenos argumentos en la literatura que pudieran completar las exigencias fílmicas.

Así, el Comité Central del Partido Comunista Checoslovaco durante el Festival Cinematográfico de Banská Bystrika criticó que las películas de temas psicológicos tenían gran preponderancia, que constituía un problema la falta de comedias y que los esfuerzos debían dirigirse a aumentar el número de películas que se ocupen de la vida de los trabajadores y de los problemas de la construcción industrial de ese país.

Para analizar la causa de la proliferación de los films psicológicos debemos preguntarnos: ¿qué plantean esos films? En "Apassionata", de Jim Weiss, realizada en el 58 el problema de Lida Matysová es el problema de una sociedad todavía hipócrita, llena de rezagos burgueses: la familia sigue siendo una entidad decisiva en la formación del individuo. La madre sigue deseando para su hija "el hombre de porvenir" y tiene oportunidad de escoger dentro del sector privilegiado: un científico de cibernética.

Las relaciones de amor entre Lida y Petrus (que se han amado desde antes de haber contraído él matrimonio) son inconcebibles en una sociedad prejuiciosa, y éste decide regresar a su mujer, lo que en la sociedad burguesa significa "conservar los sagrados lazos del matrimonio". ¿Pero acaso el suicidio de Lida Matysová no responsabiliza y condena a esa misma sociedad? ¿No es extraordinario que en una sociedad que entra en la etapa del socialismo sea posible criticar problemas tabús en la sociedad capitalista y de los cuales el socialismo no es responsable?

Otro de sus films más destacados "¿Qué dirá la mujer?", es la historia de un escritor checo que obligado por un viaje de estudios a Polonia se separa de su mujer; ella es empleada del Cedok y no puede acompañarle. Para que lo acompañe por Polonia en calidad de guía destinan a una mujer encantadora. Sus viajes en común dan lugar a una serie de murmuraciones, pero al final, aquellos personajes, calurosos defensores de la moral quedan desencantados: el escritor checo regresa a su mujer, a quien ha deseado todo el tiempo. La moral burguesa es atacada en esta comedia de una forma sutil.

"La señorita del agua", en colores pantalla panorámica, nos narra las dificultades que se le pueden presentar al que atraído por un día de sol se va a la playa y deja su trabajo alegando enfermedad. Esta comedia es quizás la que ataca más duramente la mentalidad de "patronos y obreros", que aún persisten en quienes no llegan a comprender que el tránsito al socialismo conlleva un cambio de actitud frente al trabajo.

"El premio principal", de Ivo Novak, es un film de la juventud: la historia de dos jóvenes empleados del comercio que pensando casarse hacen planes para el futuro y guardan dinero para comprarse un auto, su sueño más acariciado. Así, de buenas a primeras, él obtiene el auto mediante un concurso y esto transforma su actitud frente al matrimonio y comienzan una serie de obstáculos, que casi destruyen la felicidad de la pareja.

"El primero y el último", de Vladimir Cech: un matrimonio no puede tener un apartamiento en común y hace intentos por convencer al viudo Bouda que comparta con ellos un enorme apartamiento que posee y la negativa del pensionista que quiere terminar sus días solo.

"La casa de Orechovka", de Vladislav Delong, es otra historia sobre un matrimonio a punto de desmoronarse, porque no pueden vivir juntos: frente a los problemas que afronta Checoslovaquia con respecto a la vivienda, la actitud de una generación que se liquida.

"La señorita fea", de Miroslav Hubaceck, narra el problema de la empleada solterona, quien después de muchos años de soledad descubre que el primer hombre que se ha acercado a ella, se ha aprovechado de sus sentimientos para tratar de encubrir un desfalco en el banco donde ambos trabajan. El film presenta el conflicto entre los sentimientos personales y los deberes para con la sociedad en que se vive.

"El fin del camino", de M. Cikan es la historia de un antiguo colaborador nazi que al ser puesto en libertad se esfuerza por apoderarse de unos billetes falsos impresos por los alemanes durante la guerra, llegando al asesinato para conseguirlo. Así se muestra cómo el deseo de riqueza lleva a veces no sólo por caminos tortuosos, sino hasta el crimen mismo.

"En nuestro Mechov", de Vladimir Sis (1958), es la comedia optimista que se burla de la forma tonta y ridícula de comportarse de algunos listos, que, aunque comprenden que no obran correctamente, se esfuerzan por obtener a costa de otros compañeros de trabajo su propio beneficio. Su comportamiento los lleva a una serie de situaciones cómicas y conflictivas, que culminan en una revisión general que los mismos culpables han de ejecutar.

"Gran soledad", de Ladislav Helge, nos cuenta los métodos demasiado duros, incorrectos del presidente de una cooperativa agrícola. Sus errores llevan a la cooperativa al borde del desmoronamiento y es por esto que se ve obligado a rectificar. Finalmente los campesinos comprenden su trabajo tenaz y lleno de buena fe y lo ayudan. Otros films de crítica: "De cosas sobrenaturales", adaptación cinematográfica de tres cuentos de Karel Capek, y "Hoy por última vez" de Martín Fric, un film sobre el alcoholismo.

Sobre la actitud de la crítica internacional con respecto a los films checos podemos decir que "Hoyo de lobos", de Jiri Weiss, director de "Apassionata" obtuvo una mención especial del jurado de la FIPRESCI compuesto por periodistas de 21 países en el Festival de Venecia.

"El 44" obtuvo premio del Jurado Internacional del Festival de Karlovy Vary y es la historia de 44 soldados eslovacos, que en la primavera de 1918 pagaron con sus vidas la sublevación contra el despotismo del militarismo austro-húngaro.

Con el segundo premio fue distinguido el primer cuento del film "De cosas sobrenaturales" en el Festival de Locarno.

"Cinco de un millón", de Brynych, obtuvo Medalla Especial de Oro en la Revista del Cine en Viena, que formó parte del Festival Mundial de Juventudes Democráticas.

El documental de corto metraje: "Aquí no viven las mariposas", de Miro Bernat, obtuvo dos premios: uno en el Festival de Cannes y una mención de honor en el Festival de Edimburgo. Este pequeño film en los dibujos de los niños encerrados en el Ghetto de Terezin, nos muestra su anhelo de vida, junto a la más terrible crueldad humana.

La obra de marionetas de Jiri Trnka en colores para pantalla panorámica, "El sueño de una noche de verano", obtuvo el Gran Premio a la téchica cinematográfica otorgado por la Comisión Técnica del Jurado del Festival de Cannes.

Así, el cine checoslovaco es quizás el mejor ejemplo del grado de libertad en la creación existente en los países del bloque socialista. Solamente en un ambiente de confianza en el futuro es posible criticar en una forma constructiva los problemas que afronta una sociedad determinada. Y no se trata de la crítica de los regímenes capitalista en que se responsabiliza solamente a un sector determinado (así los films de crítica a las academias militares, a los cuerpos armados de la nación, a la prensa amarilla, son típicos ejemplos de crítica superficial en que se justifican las arbitrariedades de acuerdo con problemas personales de tal o cual señor o las venalidades de tal o cual sector), la crítica de un régimen socialista responsabiliza totalmente al gobierno establecido de los errores y las arbitrariedades de esa sociedad.

Parece imposible exigir que la actual generación checoslovaca haya podido romper con los prejuicios burgueses que ha heredado del régimen anterior. Pero es significativo observar que en varios de sus films hay una preocupación por analizar esos prejuicios y con ello una lucha por que desaparezcan. Es de esperar que la próxima generación no padezca los problemas actuales.

Y, por último, los premios obtenidos en festivales internacionales demuestran que es posible hacer buenos films y hacer crítica constructiva que intereses poderosos impiden que se haga en regímenes capitalistas.

la ESCUELA ESCUELA ESCUELA ESCUELA ESCUELA ESCUELA de lodz



La escuela de cine polaco, que fue fundada en 1945, está situada en la gran ciudad industrial de Lodz. Se eligió esta ciudad a causa de la devastación sufrida en Varsovia durante la guerra. Fue así como devino la ciudad de Lodz en el centro de la industria cinematográfica polaca. Pero mucho antes de que esta escuela fuera inaugurada, ya existía un curso preparatorio en Cracovia. En 1948 esta escuela obtuvo los mismos derechos que otras escuelas superiores y fue nombrada Alta Escuela de Cine del Estado. En el otoño del año 1948 fue incorporada a la Escuela Dramática Leon Schillers (director y hombre de teatro que murió en 1954), que estaba situada también en Lodz. Ahora se llama "ALTA ESCUELA DRAMATICA Y CINEMATOGRAFICA DEL ESTADO, LEON SCHILLERS". Esta unión fue motivada principalmente por el deseo de reunir dos grupos en la misma escuela: el que está detrás de la cámara, es decir: directores y técnicos, y el que está al frente de la cámara, esto es: los actores. Esta escuela cinematográfica polaca tiene, por lo tanto, tres ramas de enseñanza, una para directores, una para técnicos y otra para actores. Naturalmente los actores no estudian sólo para el cine, sino también para el teatro y TV. Junto a estas tres ramas principales hay un curso de tres años de teoría cinematográfica y crítica de cine, y en el cual se educan los futuros críticos, directores de archivos fílmicos, profesores y otros. Este curso se dicta en Varsovia.

Este artículo trata sólo de la educación de los estudiantes para dirección, que es el curso principal en la formación cinematográfica. Es en la instrucción de los futuros directores donde se encuentran las más grandes dificultades y las experiencias polacas pueden ser de gran interés para nosotros, que tenemos también dificultades con dar talentos creativos a la industria de cine. Las diferentes escuelas de cine que funcionan en varios países se diferencian entre ellas en sus sistemas pedagógicos y programas de curso, pero tienen algo en común y es en el trabajo práctico de los alumnos. Muchas veces se habla de jóvenes directores talentosos que no han tenido ninguna escuela de cine. En muchos casos esto es cierto, especialmente cuando se habla de los países de la Europa Occidental y de los Estados Unidos. Pero también hay casos en que sucede todo lo contrario. De Santis y Lattuada son graduados del "Centro Sperimentale de Roma"; Bardem y Berlanga, de la Escuela de Madrid y Lamorisse, del IDHEC en París. Lo propio ocurre con los representantes de la joven generación de la industria cinematográfica de la URSS y Polonia, tales como Czcharj, Samsonov, Munk y Wajda. Todos ellos graduados de escuelas cinematográficas.

Para llegar al mejor resultado en la enseñanza y formación, todo depende de la selección de los aspirantes en los exámenes de entrada.

En la escuela polaca se da mucha importancia a las pruebas de entrada y a la forma en que éstas se realizan. El examen exigido para estudiar dirección puede ser hecho solamente a aquellos que son graduados de Universidades, o en su defecto, los aspirantes tienen que demostrar muy grandes aptitudes artísticas. En un principio hubo muy malas experiencias con los jóvenes directores que llegaron solamente con un título secundario. No tenían bastante madurez y formación y a veces tampoco mucho talento artístico, lo que era todavía más lamentable. El nuevo sistema que fuè introducido hace dos años, exigía un título de estudios superiores y ha dado muy interesantes resultados. Las películas producidas por la escuela han tenido un nivel mucho más alto que las de antes y el trabajo de los instructores con alumnos más maduros y que ya tienen una cierta formación, es mucho más eficaz y fecunda.

Aquellos que solicitan la prueba de entrada, toman un curso corto durante el cual se les somete a tests de los conocimientos necesarios para un futuro trabajo en el cine.

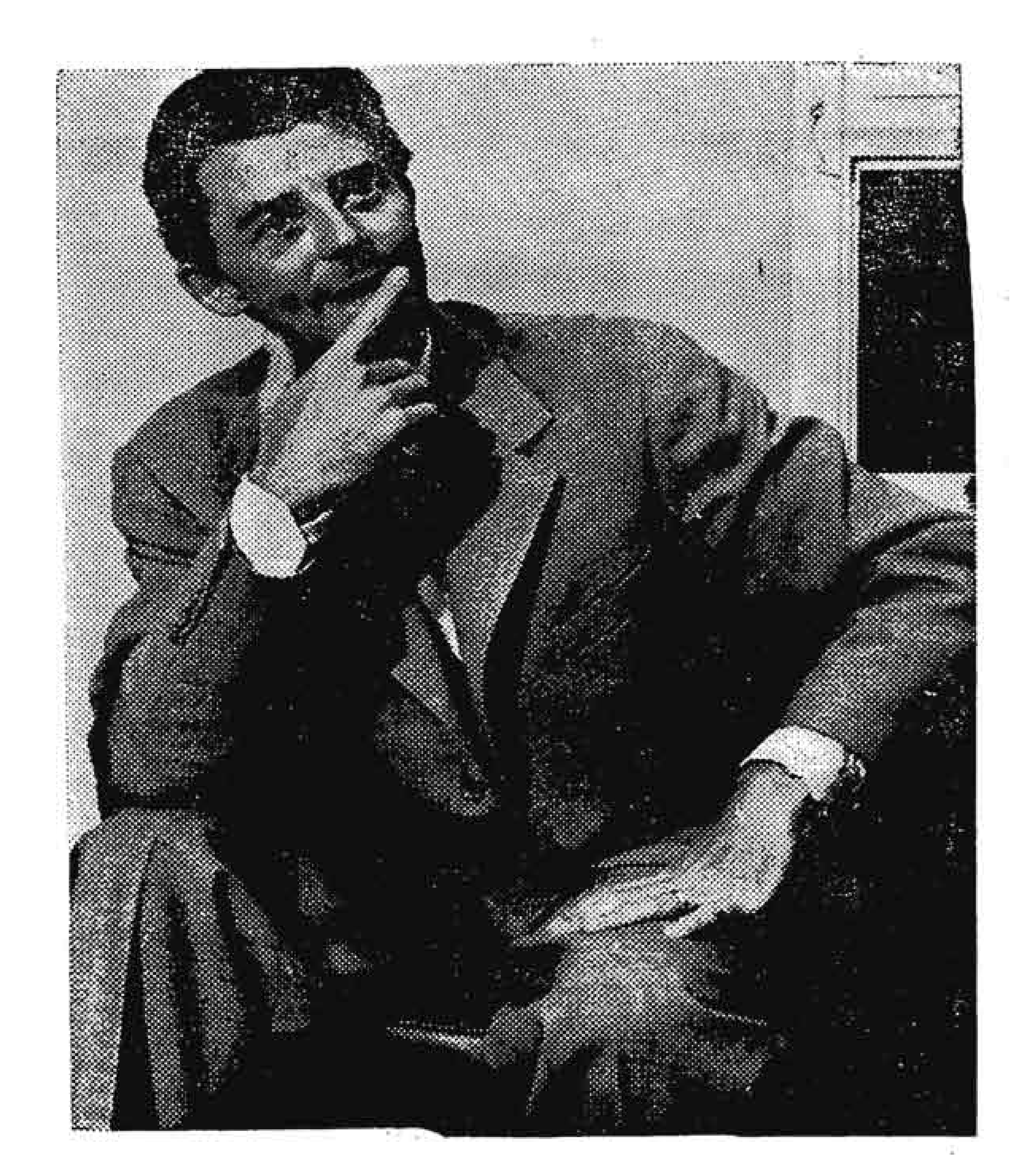
¿En qué forma se realizan las pruebas? Los candidatos reciben, por ejemplo, pedazos que se han cortado de una película y que ellos tienen que organizar y montar de nuevo en una sola continuidad. Otra prueba se hace así: El candidato recibe figuras geométricas cortadas en papel de diferentes colores y tamaños, y con ellos tiene que realizar una composición que debe dar al instructor una indicación de la fantasía plástica y sentido del color del candidato, etc. Los candidatos asisten a proyecciones de películas y obras de teatro, las discuten y escriben reseñas críticas. Tienen que dibujar de memoria lo que han visto y reproducir modelos. Finalmente, tienen que hacer una corta sátira de un determinado tema con la ayuda de los alumnos de la rama de actuación. Si estas pruebas son superadas satisfactoriamente el candidato tiene derecho a pasar la verdadera prueba de entrada, que en general se hace después de unos días. El recibe un tema sobre el cual debe dar un esbozo de dirección, es decir: explicar cómo él realizaría sobre este tema un film. El tema puede ser tomado de un cuento corto o novela. Es la discusión sobre su esbozo de película lo que constituye la parte fundamental de la prueba. Además, se tienen en cuenta los conocimientos sobre cine y sobre otras artes del candidato, conocimientos adquiridos de la lectura que le recomendaron leer. La cantidad de aspirantes aceptados, es la siguiente: en principio cerca de 50 ó 60 en la rama de dirección, 25 ó 30 pasan al curso preparatorio, 12 ó 15 pueden hacer la prueba de entrada y 5 u ocho son los finalistas aceptados. El tiempo de estudios en la rama de dirección es de tres años y medio y ya durante el primer año los alumnos realizan cortos silentes de 75 pies a 120 metros, después las películas son más largas y las tareas más complicadas. El alumno hace una película documental, una de ciencia popular y finalmente una película de largo metraje del tipo que más interesa. La película que constituye su trabajo de diploma puede ser de 900 metros. Es, naturalmente, una película con sonido y muchas veces en color. La selección del tema se debe al alumno mismo. El tiene completa libertad, pero tiene, naturalmente, que tener en cuenta los problemas económicos y los recursos técnicos. La escuela tiene su propio estudio con equipos modernos, cuartos de corte, estudios de sonido y otros equipos necesarios. Algunas veces son utilizados los grandes estudios de cine de Lodz, pero solamente cuando se trata de servicios de laboratorios.

Cuando se trata de películas para diplomas, muchas veces sucede que algunos alumnos, directores y técnicos producen una película más larga compuesta de algunos cuentos filmados, donde diferentes secuencias se suceden en lugares y ambientes

distintos. De esta forma realizan un largo metraje corriente que queda compuesto por varios trabajos de graduación. En la escuela se han realizado cinco de estas películas y todas se proyectan en cines corrientes y algunas de ellas hasta han sido compradas por algunos países.

Aunque el trabajo de estudio lleva una gran parte de la formación y es decisivo para el trabajo futuro de los jóvenes trabajadores de cine, esto no comprende todo el programa de la escuela; conferencias técnicas, seminarios y ejercicios forman una parte apreciable de los estudios. En cuanto a lo teórico, no se trata sólo de lo puramente cinematográfico: Historia del cine, dramática del cine, técnica de producción y organización, sino también de aquellas materias que puedan desarrollar al director intelectualmente y artísticamente. (Hay conferencias en historia del arte, teatro y literatura, sobre todo de literatura mundial contemporánea sicológica, filosófica, etc.) El examen aprobado en las materias teóricas es una condición para la formación de estudios. Durante su existencia por once años la AEDCP ha ganado una situación notable dentro de la producción cinematográfica de Polonia. En los estudios de películas documentales del país igual que en los estudios de enseñanza, la mayoría de los empleados son graduados de la Escuela. Es claro, que el debut en el cine de largo metraje es el más difícil, pero durante los últimos años muchos lo han logrado. Durante los años 57 y 58 ex alumnos de la academia, ganaron premios internacionales, Wajda recibió uno por la película KANAL, en Cannes, 1957 y Chmielewski por el film EVA QUIERE DORMIR, en San Sebastián, en 1958. El alumno Román Polanski ha ganado varios premios y menciones en otros festivales, Bruselas, San Francisco y Oberhausen por su película DOS HOMBRES Y UN ESCAPARATE, que fue "una película producida para premio". Otras películas de los graduados de la escuela han recibido premios en Corc, Trento y Venecia. También muchos ex alumnos forman gran parte del personal de las dos estaciones televisoras más importantes: Lodz y Varsovia, así como en otras estaciones de TV. La expansión de la TV en Polonia hará que la escuela se vea ampliada y admita más alumnos en todas sus facultades. Se entiende que la academia es un organismo costoso y que su presupuesto tiene que ser mucho más grande que en otras escuelas. La formación de un director de cine cuesta de diez a veinte veces más que la de un economista o historiador. Se puede uno preguntar: ¿Vale verdaderamente la pena hacer tan grandes gastos? ¿No es esta forma de enseñanza demasiado cara? La mejor respuesta se encontrará comparando los gastos de la escuela con los gastos de la producción de cine. No se debe calcular estos gastos solamente en términos de dinero. Se puede, sin embargo, demostrar que el presupuesto de la academia de cine no es más grande, sino más pequeño que los gastos en general de una película de largo metraje corriente. Y ¡cuántas películas no se han producido y se están produciendo gracias a los alumnos de la academia! Y ¿cuánto dinero no han traído estos jóvenes creadores de cine a las cajas del gobierno y cuánta fama internacional no han unido a la cultura polaca? Parece que el argumento de los altos gastos de la escuela no puede ser criticado. Esta escuela es cara, pero sólo relativamente, esto es comparándola con otras academias. En relación al presupuesto de la industria esta escuela es barata y hasta produce ganancias. Este corto informe no puede cubrir todos los problemas que se enfrentan en la escuela (programa, producción y organización). El espacio no permite un informe más detallado de la enseñanza, los métodos y programas de los jóvenes creadores de cine, pero para terminar merece la pena de subrayar algo más: la enseñanza del cine es la Benjamina entre las enseñanzas artísticas, y todavía hay que enfrentarse con mayores problemas. La falta de maestros calificados, conflictos entre el trabajo profesional cinematográfico de los maestros con su trabajo en la enseñanza, la escasez de libros y material de escuela. Esta es sólo una parte de los problemas con los cuales deben de luchar cada día todas las escuelas de cine. Por eso existe una constante búsqueda de nuevos caminos, mejorando los sistemas de enseñanza y planes. Las escuelas de cine en todo el mundo se encuentran en una situación de cambio y mejoramiento constante y en esto se incluyen también las escuelas más viejas, como la de Moscú y Roma, para no hablar de las escuelas comparativamente jóvenes, como por ejemplo, la Alta Escuela Cinematográfica de Lodz. Esta inquietud y esta búsqueda de lo nuevo hacen posible los adelantos y facilitan los experimentos e iniciativas artísticas de los pedagogos y también de los estudiantes. Por eso la academia polaca no es sólo un centro de enseñanza, sino también un lugar para la creación y el pensamiento artístico, un centro cultural que hace sentir su influencia sobre la industria cinematográfica de toda Polonia. Quizás su experiencia pueda servir, como hemos dicho antes, para la creación de un centro de estudios cinematográficos cubano.





vida de Gerard Philipe

POR GEORGES SADOUL

(Especial para "LUNES")

En París, un locutor interrumpió la representación de *Las relaciones peligrosas,* la última película de Gérard Philipe para anunciar la muerte del autor, y se oyó, salido del fondo de los corazones, un grito de horror y de incredulidad.

El 25 de noviembre de 1959 varios millones de hombres y mujeres compartieron este sentimiento cuando la radio y la prensa dieron la noticia. Gérard Philipe tenía amigos por toda la tierra. Se le admiraba en Nueva York, en Moscú, en México, en la Ciudad del Cabo, en Madrid, en Varsovia, en Pekín. La muerte era injusta: venía a buscarlo en plena juventud. Cada cual se negaba a creer la verdad.

Pocos actores conocieron semejante popularidad. Philipe no había buscado la gloria; la gloria lo había perseguido. Los que vagan por Broadway, un turista que llega con el saco al hombro a una minúscula aldea japonesa, un vagabundo en una calle de México: todos lo reconocían, lo aclamaban.

Yo lo vi una vez en Leningrado, en el Museo de L'Ermitage, perseguido por multitudes que tomaban por asalto las grandes escalinatas y le impedían admirar a su gusto a Rembrandt o a Rénoir. Unas muchachas de Bratislava regaron papeles blancos en la puerta del hotel para conservar las huellas de sus pasos. Cuando murió, en Nagasaki los japoneses quemaron incienso ante su retrato.

Semejante idolatría hubiera echado a perder a otro que no fuera él. Jamás cedió a la vanidad. Rehuía los homenajes, pero sin ostentación. Los aceptaba cuando debía hacerlo, o cuando no podía evitarlos, pero sin traza de orgullo. Un día llegó a gritarles a los que lo asediaban como a un animal curioso: "¿Se creen en el zoológico?" Pero sus instantes de mal humor eran raros. Philipe acogía la avidez de la multitud con una curiosidad divertida, con la gentileza que fue siempre el fondo de su carácter. La sinceridad y la dignidad dominaron su vida y su obra.

Gérard Philipe nació en Cannes el 4 de diciembre de 1922. Su madre era de origen checo. El padre dirigía un hotel en la Costa Azul. Gérard, el segundo hijo, tenía 16 años cuando estalló la guerra. Esta interrumpió sus estudios y provocó en torno suyo dramas humanos que lo marcaron para siempre. De niño había querido ser conductor de tranvía o médico de colonias; de adolescente lo dominó la pasión del teatro.

Ocupado París por las tropas de Hitler, en 1940 había gran cantidad de actores refugiados en la Costa Azul. Su primer maestro fue Jean Wall. Luego Claude Dauphin le confió un papel en *Una muchacha sencilla,* de André Roussin. Los que vieron debutar en Lyon, en 1942, a aquel muchacho de 20 años, recuerdan la profunda impresión que les causó su sola aparición. La obra que él creó tuvo un éxito tan grande que Roussin se convirtió después de la guerra, en el autor más de moda del "teatro de boulevard". Gérard Philipe abandonó la compañía para hacer en París, en la última obra de Jean Giraudoux, el ángel que anuncia la destrucción de *Sodoma y Gomorra.* Recordándose de aquella aparición, Maurice Chevalier lo nombraría un día "El arcángel del oficio".

A pesar del triunfo de estos comienzos, Gérard Philipe seguía creyendo que no sabía nada, o casi nada. Mientras actuaba en *"Sodoma y Gomorra"* se inscribió en los cursos del Conservatorio. Georges Le Roy le dio la mejor formación clásica. Los concursos de 1944 coincidieron con el desembarco de los Aliados y su avance victorioso hasta París. ¿Cegaron los acontecimientos al jurado? Sólo concedió una modesta recompensa, el segundo Premio de Comedia al joven actor que representó dos escenas de Corneille y de Musset.

Poco después de la liberación, la enfermedad de un actor hizo que le confiaran, a última hora, el papel de *Calígula,* en la obra de Albert Camus. Su autor era entonces, con Jean Paul Sartre, el jefe del existencialismo. Camus debía un día seguir muy pronto, por el camino de la muerte, a aquel joven actor que le había ayudado a obtener su primer gran éxito en el teatro.

Triunfador en un Calígula menos histórico que existencialista, Philipe hubiera podido convertirse en un actor reservado a las élites. Pero trabajó en los teatros del boulevard (1) y colaboró en la obra de un poeta de vanguardia, Henri Pichette, creando *Las Epifanías.*

Philipe y yo nos hablamos por primera vez en Saint Germain des Pres. Parecía tener menos de los 23 años que entonces tenía. Su aspecto era noble, pero tímido. Vivía modestamente como estudiante en la rue du Dragon, en una pequeña vivienda que compartía con Jacques Sigurd.

El cine no atraía a este actor, apasionado por el teatro. Marc Allégret le había dado en 1943 un papel en *"Las pequeñas del muelle de las flores".* Philipe aceptó sin gran entusiasmo su primer papel importante en el cine, que le ofreció Georges Lacombe en "El país sin estrellas". La poesía feérica del guión era muy artificial, pero el público apreció el encanto romántico de Gérard Philipe. ¿Se limitaría a ser sólo una presencia en la pantalla?

Pensando en él para el papel de *El idiota,* Georges Lampin le preguntó si conocía a Dovstoievski. Philipe le habló del príncipe Michkin con enorme entusiasmo y un profundo conocimiento de la obra. Toda su vida la había dedicado a obtener la cultura que fue una de las bases de su arte.

La empresa de reconstruir en el París de 1946 el San Petersburgo de 1860 estaba perdida de antemano. Pero Gérard Philipe ganó su partida, y los rusos rindieron homenaje a la veracidad de su creación. Quien lo vio con los cabellos largos, la corta barba rubia, y la expresión dulce y fuerte no pudo ya pensar que el príncipe Michkin fuera distinto. Incluso el excelente actor soviético que recreó más tarde el papel en la película de Pyriev, *Nastasia Philipovna,* se le parecía.

Súbitamente, en "La dama y el diablo", Gérard Philipe se convirtió en una gran estrella internacional. En esta película, una de las mejores de la postguerra, Pierre Bost y Jean Aurenche habían adaptado una novela publicada en 1922 por Raymond Radiguet, un novelista francés muerto muy joven. Se trata de un adolescente que descubre el gran amor, la vida y la desdicha en plena guerra mundial de 1914. Claude Autant-Lara, el director, pronto vio que Philipe se identificaba con el adolescente.

Por conmovedora que fuera la imagen femenina, encarnada por Micheline Presle, toda la gloria pertenecía al joven actor, aún desconocido. Philipe comunicó a su personaje sus propios sufrimientos y su odio a la guerra. Todos los que como él se hicieron hombres durante la ocupación y se reconocían en la película, exaltaron la creación del actor.

Algunos opinaron que la película era demasiado desesperada, y que su héroe estaba fuera de época. Francia había triun-

(1) El teatro del boulevard es en París el teatro para el gran público de contenido más fácil y superficial.

fado y con ella el optimismo. ¿Era éste el momento de evocar los horrores pasados? Por desgracia, la película no llegaba tarde, sino demasiado pronto. La "guerra fría" iba a comenzar. Aunque en la vida, Gérard Philipe estaba lleno de alegría y de vigor, fracasó, no obstante en el papel de *Todos los caminos llevan a Roma,* y más tarde en la caricatura burlesca que compuso para *"La Ronda"*, de Max Ophuls.

Pero en "Una playa tan bonita", Philipe creó un personaje superior. Jacques Sigurd había escrito el guión que realizó Yves Allégret. Philipe encarnó un joven, criminal de ocasión, que volvía a los lugares de su triste adolescencia, envueltos en la bruma y la lluvia, para recordar su primera juventud, y llegar al suicidio. Fue una de las raras veces que el actor murió en la pantalla.

¿Necesitaba Philipe un héroe así para librarse de una obsesión?

En *"La Cartuja de Parma"* creó otro personaje, esta vez dirigido por Christian Jaque con honradez y ciencia. El soplo revolucionario de Stendhal responde al llamamiento del revolucionario Ferrante Palla. Lo que hubiera podido ser solamente una producción franco italiana de gran espectáculo, fue en opinión de Louis Aragon, "una gran película de la que podemos enorgullecernos, en la que se destaca ese gran actor que es Gérard Philipe, y la pasión de María Casares en el papel de Sanseverina".

También en Roma, Gérard Philipe interpretó para René Clair "La belleza del diablo". La película era una nueva versión del Fausto. El nuevo Fausto, el caballero Henri, que pertenece por derecho al siglo XX, se niega a obedecer a Mefistófeles. Rehusa el pacto con el diablo y rechaza un poder que se funda en los campos de concentración, los patíbulos, la destrucción atómica, la guerra, y el exterminio de los seres humanos. En definitiva, son las fuerzas del pueblo las que derrotan al diablo.

Pocos días después de estrenarse la película, trescientos comensales se reunían en Montreuil, cerca de París, para festejar los 50 años del físico atómico Frederic Jolliot-Curie. Gérard Philipe no estaba allí, pero su presencia se dejó sentir: Louis Aragon, en una elocuente improvisación, saludó al científico genial que acababa de abandonar un alto cargo oficial para dirigir una campaña contra la bomba atómica, fruto de sus propios descubrimientos. Mientras que el escritor hablaba una hoja circuló por todas las mesas, para ser firmada por los asistentes. Así comenzó modestamente, a principios de 1950, el llamamiento de Estocolmo.

Gérard Philipe ya había firmado la víspera la hoja, que le había presentado Autant-Lara. Pero no se limitó a ese gesto. Al responder al timbre de sus puertas, muchos habitantes de los arrabales de París se encontraron frente a sus puertas, un domingo por la mañana, a un gran muchacho rubio que les pedía la firma para el llamamiento de Estocolmo. Aunque no dijo su nombre, muchos reconocieron al intérprete de *"La Belleza del Diablo"*. No hay foto ninguna que registre esta campaña del "caballero Henri". Gérard Philipe la realizó sin ninguna publicidad, casi en secreto, porque esa era su condición, la ley de su conciencia.

Cuando se organizaron los "Partidarios de la Paz", Philipe fue designado miembro del Consejo Nacional, cargo que ocupó hasta su muerte, y participó en todas las deliberaciones importantes, que a veces fueron dramáticas. Estuvo en muchos de sus actos, como en aquel de Julio de 1959 en que recitó los versos del gran poeta turco Nazim Hikmet.

Porque Gérard Philipe amaba y defendía la paz se le llamaba comunista. Nunca lo fue. Philipe no era más que un hombre honrado, un humanista, sin ser para nada un político. Aquellos a quienes indignaba su generosidad continuaron hasta después de su muerte una campaña de las que son parte estas líneas de Francois Mauriac aparecidas en su *Bloc Note:* "Aún creo oír a este héroe corneliano y romántico. Alguien me dice: Ud. sabe que era comunista. Eso quiere decir que los otros existían para él, y que a pesar de su triunfo magnífico, no permanecía indiferente a los sufrimientos humanos".

En los momentos en que Gérard Philipe afirmaba sus convicciones públicas, encontraba en su vida privada el amor y la amista. En 1946 había conocido en los Pirineos a la joven etnógrafa Anne Fourcade. Ciertos obstáculos los separaron. Anne Fourcade se fue a China y fue la primera mujer europea que recorrió en una caravana el itinerario que llevó a Marco Polo de Pekín a la India. Cuando ella regresó a Francia se casaron. Tuvieron dos hijos, Annemarie, nacida en 1953, y Olivier, nacido en 1954. La prensa no anunció los nacimientos. El matrimonio prohibía toda ingerencia en su vida privada y en su felicidad. La esposa aparecía muy poco en público y permanecía por lo general en el anonimato. Gérard no hubiera podido hallar mejor compañía que esta mujer con la cual habría de pasar los pocos años que pudo vivir. Anne fue su mejor colaboradora, que organizaba su vida y le calmaba su sed perpetua de conocimientos. Con fervor de estudiantes, se iniciaban juntos en los clásicos de la literatura y el cine.

En 1950 René Clair se convirtió en el mejor amigo de Philipe. ¿Lo consideraba el actor como un padre? Más bien como un hermano mayor. Le iba a pedir consejo en las dificultades de su arte y su vida al admirable realizador de *"Bajo los techos de París"*. Con *"La belleza del diablo"*, su personaje había logrado una evolución decisiva. Gracias a esta película el hombre y el actor llegaron a la madurez y lograron todas sus posibilidades.

Esto puede parecer una paradoja: Si Gérard Philipe no hubiera hecho el Caballero Henri, tampoco hubiera hecho *"Fanfán el invencible"*. Sin embargo, este nuevo Fausto cuya generosa filosofía no fue bien comprendida por el gran público, es eso muy distinto del héroe saltarín de las tradiciones populares francesas en el que se unen las canciones folklóricas y los mosqueteros de Alejandro Dumas. Pero por encima de la capa y la espada, de las cabalgatas y de los lances de esgrima, de las acrobacias, de las bromas, de las persecuciones, de los raptos, de las batallas en trajes bordados y de la época de Luis XV, ¡qué calor humano el de Fanfán! La guerra arrasaba a Corea, el napalm incendiaba los valles, y Fanfán maldecía estos horrores, se burlaba de los poderosos, de sus armas, de sus mercenarios. Esta cabalgata de la esperanza le dio la vuelta al mundo en pocos meses. He oído a gentes en Moscú gritar ¡Fanfán Tulipe! al ver a Gérard; a aldeanos polacos llenar con sus carcajadas un cine en que se exhibía la película; al público de Shanghai apreciar con la misma sensibilidad que el de París cada matiz de su actuación. No hay por qué negar los méritos del director Christian Jaque y de los escenaristas René Wheeler y Henri Jeanson. Pero Gérard fue el autor principal de esta película, a la que llevó su presencia y su toque mágico, que también transformó en estrella a una muchacha italiana desconocida: Gina Lollobrigida.

Un éxito muy grande puede devorar a su creador. Valentino no pudo quitarse nunca el turbante de Jeque árabe; ni el deportivo y sonriente Douglas Fairbanks el traje de Zorro ni el de Robin Hood. Pero Gérard Philipe no era una estrella, sino un gran comediante. Fanfán fue aplaudido en el mundo entero, pero el hombre no se confundió nunca con su papel.

Philipe parecía haber abandonado el teatro, cuando fue a ver a Jean Vilar, al terminar la representación de *"Enrique IV"*, de Pirandello. La muerte se había llevado, o se llevaría muy pronto, a Jacques Copeau, a Charles Dullin, a Gastón Baty, a Jouvet, a todos los grandes directores franceses de 1920-40. Jean Vilar merecía ser su sucesor. Además, era capaz de hacer un teatro dirigido no a los privilegiados, sino a las grandes masas. Pero ¿hubiera podido crear Vilar el Teatro Nacional Popular si a fines de 1950 un prestigioso actor no se hubiera puesto a su servicio?

Vilar pidió a Philipe que hiciera *El Cid*. Philipe comenzó por negarse. "Soy un comediante, no un trágico". En sus años de bachillerato recitaba muy mal las estanzas del Cid. Pero acabó por aceptar. Dando un bello ejemplo de conciencia profesional, el actor, ya célebre, pasó varias semanas perfeccionándose bajo la dirección de su antiguo profesor del Conservatorio, Georges Le Roy, en la difícil dicción de los versos alejandrinos.

Su creación del Cid, en Aviñón, ante el antiguo Palacio de los Papas, fue el triunfo que permitió a Jean Vilar resucitar un Teatro Nacional Popular en Francia y continuar la obra emprendida en otra época por Firmin Gémier. El Teatro dio sus representaciones a las municipalidades obreras de los arrabales de París y muy pronto tuvo como centro el Palacio de Chaillot. Nadie había logrado hasta entonces atraer al público a esta sala subterránea, demasiado grande. El Teatro Nacional Popular la colmó permanentemente porque se dirigía y había establecido contacto con un público de trabajadores y estudiantes, y casi lo había creado.

Yo he oído a Gérard Philipe contestar con más orgullo que malicia a una persona que le pedía una localidad: "No tengo facultades para dársela. Pídala en la fábrica de automóviles Renaut. O en un sindicato industrial de los grandes de París.

Corneille parecía reducido a aburrir a los estudiantes obligados a estudiar sus tragedias. Su *Cid* apenas atraía público al Teatro Francés. Pero cuando el Teatro Nacional Popular lo recreó, toda Francia hablaba de esta tragedia tricentenaria como de una novedad sorprendente. Nunca había visto el teatro semejante Rodrigo, y todos lo amaron con los ojos de Jimena. Después de esta creación se hablaba de Philipe como antes se hablaba de Talma, de la Réjane, de Lémaitre o de Lekain. El país que puede contar con uno o dos trágicos de este nivel en el curso de un siglo puede considerarse feliz. El cine francés nunca había contado con un actor como Philipe, por su talento y su fama mundial.

El éxito del Teatro Nacional Popular excede las fronteras de Francia. La compañía es llamada a otras capitales. Con Jean Vilar y los demás miembros de la compañía, Philipe da representaciones en Polonia, Finlandia, el Canadá, las dos Alemanias, Italia, Hungría, México, y en 1958 en Nueva York. Le gustaba viajar. Con su mujer, visita la URSS, el Japón y China. Pero no se contenta con ser turista observador, quiere con sus viajes servir. A su regreso de Tokío en 1953 revela a Europa la existencia de tres bellas películas neorrealistas japonesas.

En París, como en las giras del Teatro, se negaba a aparecer en los carteles publicitarios como "estrella", ni en forma que le hiciera aparecer superior a sus camaradas. Su sueldo: 30,000 francos al mes y 500 francos por cada representación de un gran papel. Era un sueldo simbólico. En los primeros tiempos los recursos del TNP eran insuficientes, como la subvención que le prestaba el Estado francés. El Teatro hubiera tenido que interrumpir sus actividades si Gérard Philipe no le hubiera entregado, sin decir nada a nadie, una parte importante de las grandes ganancias que le producía el cine.

A partir de 1951, hizo para el TNP *"El príncipe de Homburgo"*, de von Kleist; apareció en *Madre Coraje,* de Brecht; interpretó el *"Ruy Blas"*, de Víctor Hugo, el *"Ricardo III"*, de Shakespeare. Amaba los clásicos, sin abandonar a los modernos. Dirigió *"Núclea"*, para el TNP, requisitoria lírica de Henri Pichette contra la bomba atómica. La empresa no tuvo todo el éxito que merecía pero Philipe puso en ella toda su alma.

En el cine hay quien busca los triunfos fáciles y los contratos ventajosos. Philipe no era de esos. Prefería siempre prestar ayuda a las empresas de menos recursos. Algunas fracasaron comercialmente, como *"Julieta o la llave de los sueños"*. El golpe fue muy duro para Marcel Carné, que la dirigió, pero Philipe decía a menudo que se sentía orgulloso de trabajar con él, interpretar para el gran director francés el papel de un prisio-

nero que se libera mediante los sueños, y recobra el paisaje mágico de la Provenza.

René Clair fue, a partir de 1950, su director favorito. Para él hizo el mago de "Beldades Nocturnas", que se transporta a otra épocas. Luego encarnó con suerte en *"Las grandes maniobras"* un Don Juan cogido en la trampa del amor, en aquel período egoísta y cínico que llaman "la bella época", antes de la guerra del 14.

En Londres, Gérard se apasiona al crear con René Clément *"Monsieur Ripois"*, otra especie de Don Juan, emigrado cínico y desesperado, cogido entre su mala suerte y su buena fortuna. Sobre un tema peculiar por su individualismo, ésta fue una de sus mejores creaciones. Otra gran creación fue su papel de un hombre deshecho, perdido en el fondo de México y que el amor regenera, en *"Los orgullosos"*, de Yves Allégret.

Con el mismo director, hizo el papel de un ingeniero idealista, apasionado por su oficio, al que una enfermedad aleja de la gran obra a la cual se ha consagrado: la construcción de una gran represa. *"La mejor parte"* tuvo menos éxito que *"Los orgullosos"*. Quizás porque el tema era menos banal. Su creación fue muy notable por su extrema sencillez. No siempre se entiende la humanidad y la sensibilidad. El público quería que el gran comediante siguiera siendo en cada nueva película un nuevo seductor.

De este gusto rutinario del público, que deslució un poco los últimos años de su carrera, se sirvió Philipe al crear el Julian Sorel de *"Rojo y Negro"*, adaptada por Aurenche y Bost, y realizada por Autant-Lara. El personaje de Stendhal no es un seductor ni un ambicioso ordinario. Philipe le comunicó más vida aún que a Fabrizio del Dongo. Gracias a su presencia en la película, una de las más grandes novelas francesas encontró varios centenares de miles de nuevos lectores. Danielle Darrieux interpretó con rara sensibilidad el papel de Madame de Renal. Aún oigo los aplausos que saludaron a los dos intérpretes excepcionales cuando presentaron el film en Leningrado en octubre de 1955.

Después de *"Rojo y Negro"* y de *"La mejor parte"*, Philipe quiso dirigir. Admirador de la novela flamenca de De Coster, había querido interpretar a Till Euchlenspie, el héroe popular holandés, desde 1951, pero el proyecto había fracasado. Un día supo que la DEFA, en Berlín Oriental, quería adaptar esta epopeya popular, bajo la dirección de Joris Ivens, el célebre documentarista holandés. Amigos mutuos pusieron a los dos hombres en contacto, quienes decidieron colaborar en la realización del film. En realidad, Ivens aceptó un segundo plano ante Philipe, a quien la dirección apasionaba y que dirigió la película desde el corte hasta el montaje.

Philipe declaró a un periodista: "En 1948 decidí esperar a tener 35 años para dirigir películas. Tuve que adelantar dos años mi proyecto. Haciendo "Till", sentí cuánta razón tenía René Clair cuando dijo que "el guión lo es todo". La escritura de la adaptación condiciona el corte, que a su vez domina la realización. Terminado el corte, la película me pareció muy pobre al lado de la novela. Pero era imposible desarrollar todos los personajes de De Coster en una hora y media de espectáculo".

Vi a Gérard Philipe dirigir la película en un estudio de Niza. El rodaje lo llevó hasta Suecia, Alemania, y los Países Bajos. Al finalizar, se encerró seis semanas en una sala de montaje. Le apasionaba el trabajo con el sonido. Terminado el primer montaje, le llevó los rollos a René Clair con la timidez de un colegial. Le satisfacieron más las correcciones que los cumplidos sinceros de Clair.

Me acuerdo una tarde en que hizo que proyectaran para mí varias secuencias, todavía sin sonido. Aún le oigo decir el diálogo, imitar ciertos ruidos, tararear la música de Georges Auric.

"Till" fue presentada en París a principios de noviembre de 1956 en medio de una terrible crisis mundial: la sangre corría en Port-Said. Se peleaba en las calles de Budapest. La noche del estreno, los espectadores se cruzaron en el boulevard con los manifestantes que iban a incendiar la sede del Partido Comunista Francés. Las circunstancias críticas dañaron a *"Till"*, que hubiera merecido una suerte mejor. Pero la película tenía defectos, o como el actor realizador lo había comprendido antes del estreno, el guión no era bueno. Pero aunque el fracaso fue un golpe serio para el novel director, Philipe no renunció a ser director. Si hubiera vivido más, quizás hubiera tenido una carrera análoga a la de Vittoria de Sica, que se convirtió en uno de los grandes directores del cine italiano después de haber sido durante muchos años un joven primer actor.

Para prepararse mejor para la dirección cinematográfica y perfeccionarse aún más como actor, Gérard emprendió la dirección escénica. Gracias a él, en dos o tres temporadas el TNP creó varias obras de Alfred de Musset. Interpretó y puso en escena *"Lorenzaccio"*, luego *"Los caprichos de Mariana"*. René Clair lo dirigió en el teatro en una versión incomparable de *"No se juega con el amor"*, de Mariveaux.

Quizás en los últimos años de su vida le apasionara más el teatro que el cine. Trataba de renovar el personaje que había creado en la pantalla; quería ser otra cosa que un joven primer actor, conquistador de mujeres y sólo volvió a asumir el papel en una adaptación de *"Pot Bouille"* de Zola, dirigida por Julien Duvivier.

Más tarde compone el personaje de *"El jugador"* de Dostoievski, y estima no haber logrado lo que se proponía. Luego fue Modigliani, el pintor maldito, en *"Montparnasse 19"*, de Jacques Becker (que debía morir poco después que él); después el libertino Valmont en *"Las relaciones peligrosas 1960"* transposición hecha por el realizador Vadim y el escenarista Roger Vailland de una famosa novela de costumbres publicada en vísperas de la Revolución Francesa por Choderlos de Laclos.

México fascinó siempre a Gérard Philipe. Quería regresar, tanto más cuanto deseaba trabajar con Luis Buñuel, una de sus más grandes admiraciones. Así atravesó por última vez el Atlántico para interpretar, en la primavera de 1959, *"La fiebre sube al Pao"*.

Corrió entonces el rumor por París de que se hallaba gravemente enfermo. Pero la información era falsa, había sido echada a rodar, y la película de Buñuel pudo terminarse sin contratiempos. En el papel ambiguo de un revolucionario latinoamericano, Philipe parecía más joven que nunca.

Al regreso, Anne y Gérard Philipe se detuvieron diez días en Cuba. Philipe llevaba la muerte. Su espíritu y su cuerpo lo ignoraban aún, y las fotografías que se le tomaron no revelaban la menor alteración de sus rasgos. Philipe se entusiasmó por la Revolución y fue recibido por Fidel Castro. Recorrió el país con su esposa, interesándose con pasión por la Reforma Agraria, por los progresos de la cultura en una nación que al fin se había librado de una dictadura sangrienta. (2).

El joven matrimonio llegó a Francia. La juventud de Gérard Philipe parecía que no iba a terminar nunca en ese verano de 1959. Los esposos se fueron a descansar a Ramatuelle, en su Provenza natal. Su mujer tenía en la aldea próxima a Saint Tropez una finca y varias hectáreas de viñedos. A él le gustaba cuidar la vid, con aquel ardor que ponía en todo. Se fue con su mujer y con sus dos hijos a recorrer la campiña provenzal. Los periódicos publicaron una foto de los dos, tendidos al sol, en una playa cercana a Saint Tropez.

Pero la paz era aparente. La salud comenzó a inquietarlo. Se sentía muy fatigado, adelgazaba. El descanso y las medicinas no surtían efecto. Los médicos pensaron que había contraído en México una afección amebiana.

La familia regresó a París en septiembre, para la primera representación de *"Relaciones peligrosas"*, pero también para ver a Alfredo Guevara, Presidente del Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos, de paso por Francia. Con el joven dirigente que habían conocido en La Habana, trataron de facilitar los primeros pasos del joven cine cubano, pidiendo ayuda a varios realizadores franceses, especialmente a su amigo Alain Resnais, a quien *"Hiroshima, Mi Amor"* acababa de conquistar fama internacional. Resnais decidió salir en fecha próxima para La Habana a hacer una película.

El actor, que continuaba sintiendo gran cansancio, se fue con su familia a los alrededores de París. A orillas de Oise, en Cergy, tenían un retiro campestre. Con su dinamismo habitual, Philipe comenzó a ocuparse del jardín y a cortar leña para el hogar. Pero la fatiga persistía y se agravaba. A pesar de la dulzura del otoño, regresaron a París, a su pequeño apartamento de la rue de Tourhon, no lejos del Luxemburgo.

A fines de octubre cesó bruscamente el interminable verano. Las lluvias y la niebla volvieron a París. Poco después del 1ro. de noviembre, Gérard Philipe fue transportado a una clínica. Los médicos diagnosticaban un absceso del hígado, creyéndolo de origen amebiano.

Después de la operación, Anna Philipe supo que no eran las amebas la causa de la enfermedad. Un cáncer le había devorado el hígado. No había esperanzas. Gérard Philipe moriría muy pronto. Anne enterró el terrible secreto en lo hondo de su espíritu.

Philipe creyó que la operación no revestía la menor gravedad. Esperaba una corta convalecencia. Sin poder abandonar ya más el lecho, multiplicaba los proyectos para la nueva temporada. Sobre todo para el teatro. Desde 1944 soñaba con hacer Hamlet, pero no se consideraba lo bastante maduro para abordar el papel.

En 1958 le había dicho a Jean Vilar que nunca volvería a hacer el Cid. Y se puso a estudiar el Hamlet, que esperaba crear en el Palacio de Chaillot en enero de 1960. Al día siguiente de la operación proseguía sus planes. Y preparaba otros muchos, pero no ignoraba que muchas veces las exigencias del tiempo les hacía sacrificarlos. Un día, pensando sin duda en estas decisiones difíciles, cuando alguien le preguntó qué le asombraba más de la vida contestó: "La brevedad"

El 19 de noviembre, después de tres días en la Clínica, Philipe regresó a su casa, en un auto que conducía René Clair. Pensaba terminar pronto la convalecencia. Anunció a Jean Vilar que en diciembre volvería a la escena del Teatro Nacional Popular. Escribió al Sindicato de Actores, del que era presidente y fundador, para excusarse de que su enfermedad le impidiera presidir un banquete. Anunciaba a sus camaradas que volvería a estar con ellos el 25 de noviembre...

Aunque apenas salía del lecho, esa mañana se creía ya bien para reanudar su actividad. Habían logrado impedir que se viera en un espejo. Ignoraba su delgadez esquelética. En dos o tres días iría a pasearse con su familia por el Luxemburgo. Pasó la mañana leyendo una tragedia de Esquilo. Y al mediodía del miércoles 25 de noviembre de 1960, lo derribó un síncope. Anne lo encontró sin conocimiento. Pocos minutos después moría. Nada en su rostro ni en sus manos revelaba la angustia. Jamás sospechó que la muerte rondaba.

Un lunes 30 de noviembre abrieron, en el cementerio de Ramatuelle, una tumba para Gérard Philipe, que no pudo hacer el Hamlet. Su mujer le arrojó una rosa, y se quedó en silencio. Se oyeron las primeras paletadas de tierra.

Good night, sweet Prince. Reposa, dulce príncipe.

(2) Philipe estaba especialmente interesado en interpretar a Raúl Castro en el cine cubano (N de R).

EL HOMBRE, EL CREADOR, EL TECNICO



Sergei Mijailovich Eisenstein estuvo vinculado al cine soviético desde 1923-24, tras de una actividad teatral fructuosa iniciada en 1920-21 y en la cual realizó, trabajador entusiasta, diecinueve piezas de muy vario género.

Se puede afirmar que en menos de una década colmó las posibilidades creadoras del film al aplicar con eficacia agotadora y originalidad el instrumental técnico de la era silente. Al propio tiempo realizó una contribución única al estudio y dilucidación de la problemática técnica, estética y específica del nuevo arte, en artículos y ensayos traducidos a varias lenguas y recogidos muchos de ellos en tres volúmenes, "El sentido del cine", "La forma fílmica" y "Reflexions" d'un cineaste" (Notes of a Film Director). Hemos de sumar a tan caudalosa labor el plan de estudios del GIK, Instituto Central de Cinematografía de Moscú, jalón trascendente en la teorética y la didáctica de la filmología.

¿Y sus films, quién no los conoce, o ha oído hablar de ellos? No obstante no pasar de media docena, "Huelga"! "Potemkin", "Octubre", "La línea general", "Alexander Nevski" e "Iván, El Terrible" (1ra. y 2da. partes) lo sitúan en lugar señero por ser contribuciones básicas a la forma cinematográfica. De ello hemos de ocuparnos, si bien levemente, en esta nota.

Eisenstein fue una personalidad humana y artística impar. La inteligencia lúcida y la pasión férvida se fundían en él en mágica aleación capaz de una incisividad expresiva avasalladora y de un rigor lógico sin resquicios. Esa ecuación creadora ganaba, y gana, a un tiempo la emoción y el intelecto, resultado de la fusión acabadísima de la intuición fílmica, especie de don natural, congénito, y del estudio y el conocimiento específicos, más la cultura caudalosa en inacabado acrecentamiento bajo la guía de la concepción dialéctica materialista.

En el orden personal poseía Eisenstein, como hemos dicho más de una vez, el don invaluable de la sencillez y el humor. Sin petulancia ni pedantería, ajeno a la pose y la impertinencia, genuinamente modesto, sabía escuchar a los demás y refutaba con gentileza y respeto si bien manejaba con maestría la frase afilada y punzante. Tras la ironía y la burla donosa ocultaba muchas veces la sensibilidad en carne viva, flanco débil para la malevolencia y el resentimiento de los enemigos. Acaso sin saberlo, estaba casi siempre sobre aviso, alerta, en vigilante espera involuntaria del dardo emponzoñado de los envidiosos. Cuando se sabía entre amigos, o gente sin animosidad, podía reír alegre y gozosamente.

Era delicado y cordial, y aun atento y preocupado por las dificultades de quienes estaban a su lado, o eran sus amigos, o tenían con él alguna atención, o dándole pruebas de estimación como persona o como artista.

Comprensivo y amical tenía prontas la mano ancha y leal y la acogida cálida y orientadora. No le olvidaremos la solicitud y la buena disposición infatigables; ni la generosidad en la valoración de nuestra persona, de modo especial en su carta de presentación, en grado extremo elogiosa, para S. Ludkiewicz, subdirector de International Literature. y miembro del ejecutivo de la Unión de Escritores. Y menos dejaremos de recordarle la presentación encarecedora a Dizga Vertov, Fadeyefev, Afinogenov, Germanetto, Lidin, durante el Congreso de Escritores.

Su compañía durante las sesiones de ese trascendente Congreso, en septiembre de 1934, fue de inapreciable valor para mi. Sin suficiencia, con naturalidad, definió la significación y el rango de las figuras relevantes. Recuerdo especialmene su valoración de Pasternák, que los hechos posteriores probaron cumplidamente. Vino a decirme, casi textualmente, cómo era entonces el mejor de los poetas de la URSS, por encima de Damian Biedny y Bezhimenski, por ejemplo. Pero se resentía de una gran inestabilidad; no había asimilado la revolución y pasaba de un criterio a otro inconsecuentemente. Sentía Eisenstein una admiración profunda por Gorki, si bien le hacía reír un poco la facilidad con que lloraba el gran escritor. Por una palabra aquí y otra allá pude inferir su poca estimación de Radek y Koltzov, figuras predominantes en el mundo literario y en el periodismo de la URSS en aquellos días, que cayeron luego como trotzkistas; como el propio Shumyatzky, el enconado burócrata enemigo de Sergei Mijailovich, desenmascarado años más tarde.

Conocimos a Eisenstein en Moscú, a principio o mediados de junio, a la vuelta de un viaje por la URSS que nos llevó hasta Sochi, suave y templado lugar de descanso a las orillas del Mar Negro, y a lo alto de las montañas caucásicas, a Krasnya Polyana, cerca del sanatorio famoso en que estuvo Rubén Martínez Villena.

Con emoción fuimos a visitarlo en su pequeño apartamento de Chisti Prudi 23, al cual se refiere muchas veces Marie Seton en su libro notable sobre S. M. E. Admirábamos muy vivamente al creador de "Potemkin", de "Octubre", de "La línea general". Sabíamos cuán profunda era la herida causada por la frustración de "Que viva México...", formábamos parte del Comité Internacional para la defensa de ese film y habíamos escrito ampliamente, con encendido fervor, sobre la obra egregia y el crimen contra ella. Por amigos mutuos recibimos la expresión de la gratitud y la amistad de Eisenstein. Veíamos en él al creador de mayor trascendencia en la historia del arte y la ciencia del film; al teórico riguroso y audaz; al analizador metódico y severo de todos los extremos de la compleja problemática del film como forma de arte y fenómeno social y político; al hombre y al pensador revolucionario identificado con el pueblo, en adhesión decidida a la sociedad nueva al desarrollo y logro de la cual contribuía con fervor e inteligencia. Por los amigos mencionados, amistad hecha en México, sabíamos de su cordialidad y de la estimación generosísima que nos profesaba por nuestra labor aquí y por la participación en defensa de "Que viva México...".

Cuando llamamos a su puerta nos abrió personalmente y nos tendió, con efusión contenida, la mano. Sergei Mijailovich era de estatura algo más que mediana, de torso sólido un tanto desproporcionado en relación con las piernas. La cabeza, con la frente abombada, y muy amplia por la calva creciente, tenía un contorno vigoroso y parecía mayor por el pelo en desorden casi siempre. En la cara sobresalían la mandíbula acusada y poderosa y los ojos de buen tamaño, brillantes y expresivos. La boca grande y la nariz más bien pequeña y recogida le daban un cierto aire simiesco, a lo que contribuían los brazos fuertes y más largos de lo justo. Tenía el gesto amical y simpático, inequívocamente acogedor propio de un hombre con un sentido humano profundo y, por ello, comprensivo.

II

De Eisenstein se ha escrito mucho. Marie Seton, en el libro mencionado y en artículos y ensayos que lo precedieron, o subsiguientes al mismo, ha dicho la palabra mejor, precisa, ponderada y veraz. Jay Layda también, con devoción y sinceridad, valora a Sergei Mijailovich con acuidad y mesura. Herbert Marshall, inglés, ha escrito páginas atinadas, definidoras de algunos aspectos del profesor y del artista. Y George Sadoul ha valorado, con penetración y calor, la personalidad artística y humana de Eisenstein.

Se nos hace imposible una exposición de esos juicios, casi sin duda, los de mayor jerarquía. Y por otra parte estimamos de especial interés lo que dice Eisenstein de sí mismo, entre otras razones porque contiene, si bien de modo velado, una alusión a su existencia dramática. Y aun trágica.

En alguna ocasión al hablar de sí mismo, en su trabajo titulado "Acerca de mí", recuerda unas palabras de Stendhal por éste consideradas epítome de su vida. Señala Eisenstein cómo si las tres palabras del autor de "Rojo y Negro", **Visse, scrisse, amo...**, aluden a la muerte puesto que las quería como epi-

SERGEI MIJAILOVICH EISENSTEIN



taño, él, Eisenstein puesto a resumir su existencia en ese número de vocablos querría que éstos expresaran la vida.

Y dice así: "Visse, scrisse, amo... ¡Cuánto me gustaría reducir a ese número de palabras un artículo sobre mí mismo!

"Las palabras diferirían, probablamente, de las que sirvieron a Stendhal para epitomizar su vida. (En su testamento Stendhal ordenó que las inscribieran en su tumba).

"Pero mi vida no ha terminado. Y temo que he de tener muchas luchas y conflictos, antes de que llegue ese final.

"Dudo, por tanto, de que tres palabras sean suficientes.

"Si bien es posible encontrar tres palabras adecuadas.

"En relación conmigo debieran ser:

"Vivir, pensar, honrar.

"Dejemos que expresen: cómo vivió, o a través de qué peripecias pasé; qué pensé; en qué creí y honré".

Nos parece de interés hacer notar cómo la escritura de Eisenstein semeja la expresión literaria cinematográfica, en la sinopsis y, sobre todo, en el escenario.

Eisenstein vivió una existencia difícil y dolorosa desde el comienzo, como consecuencia de una niñez y una adolescencia traumatizada por un complejo edípico, un resentimiento enconado hacia la madre y el sentimiento de culpa inherente, con las implicaciones de diversa índole inevitables, o casi seguras, carga sicopática de un poder explosivo incalculable; pensó Eisenstein revolucionariamente, porque fue un apasionado ardiente del gran movimiento iniciado en 1917 y de la construcción socialista que le sigue tras de la guerra civil feroz; creyó firmemente en la trascendencia artística y social del cine, por él considerado como culminación de las artes dramáticas y aun de las artes todas.

Sin duda que esas tres palabras encierran en su esencia la cifra del hombre y del artista. Partir de su análisis a fondo, cala al límite de la personalidad y la acción del hombre y del creador, ha de conducir a la dilucidación de la persona profunda de Sergei Mijailovich Eisenstein. Empeño más allá de toda consideración, pues que se trata de una personalidad insólita, compleja, torturada y doliente y, por más de una razón intocada, hasta el punto de ser permisible calificarla de virginal. La lectura cuidada y vigilante del libro de Marie Seton autoriza a pensar en esa posibilidad como deja la sensación, tras de la última página, de haber estado en la cercanía, y hasta en la intimidad profunda muchas veces, de una de las personalidadese humanas y artísticas de mayor talla de la historia de las artes y la cultura.

Una personalidad de las características de Sergei Mijailovich habría promovido, en cualquier sitio y a cualquiera hora, conflictos y fricciones de consideración. Pero en una coyuntura revolucionaria de la dimensión del hecho ruso y universal en el ejercio de un arte de las características del cine, para el cual poseía dotes inigualadas, las asperezas y los choques tenían que ser peores, particularmente enconados.

Fue víctima Eisenstein, por tanto, de las circunstancias del medio y del mundo, de su condición personal en lo que ésta tenía de insólita singularidad sicológica con las consecuencias caracterológicas inherentes, a lo que hemos de añadir el talento descomunal, la audacia innovadora, el genio en suma que suele despertar la envidia aun de los pariguales y, sobre todo, de la gente pequeña, ignora en el fondo y situada, como Shumyatski, circunstancialmente en puesto de mando decisivo.

III

De la obra de Eisenstein se han escrito páginas agudas, justipreciadoras a fondo. Desde Leon Moussinac, Seymour Stern y Harry Alan Potemkin, André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze, Louis Marcorelles, Jean Domarchi, Jacques Rivette, sin olvidar a Lewis Jacobs, George Sadoul, Seymour Stern, Bela Balaz, H. P. J. Marshall, Ivor Montagu, Kenneth MacPherson, M. Agustín Aragón Leiva, Adolfo Best Maugard, Ernest Lindgren, Theodoro Dreiser, Waldo Frank, Joseph Freeman, Juan Piqueras el talentoso y valiente crítico español asesinado por la falange en los primeros días de la rebelión, podríamos decir que no ha habido una voz con un significado crítico siquiera mínimo que no se haya ocupado de Sergei Mijailovich y su obra.

Y en la Unión Soviética fue siempre Eisenstein objeto de permanente atención y contó entre sus enaltecedores, figuras esclarecidas de la ciencia, de la filosofía, del arte. Aun en los predios del cine, y cuando arreciaba contra él la acción burocrática, Lev Kuleshov, decano de los directores soviéticos, y Lebedev, director del Instituto de Investigaciones Cinematográficas, respaldaron al hombre y su acción creadora con palabra resuelta y entera y aun sardónicamente agresiva en el caso del primero, de Kuleshov.

¿Qué decir, por tanto, de los films de Eisenstein? Hemos de limitarnos a reiterar lo expresado por nosotros en muchas ocasiones desde los comienzos de la década del 30. Una de las características esenciales de Eisenstein fue acometer cada tema, objeto de la realización o siquiera de un mero esquema inicial, con un criterio estético en acuerdo con sus características humanas, particulares y colectivas, sociales, y las posibilidades específicas de la forma fílmica para plasmarla.

El resultado fue, siempre, un film singular, radicalmente distinto de los demás de su género y de las obras del propio Eisenstein cuya sensibilidad y manera de entender y expresar las ideas y sentimientos tuvieron en cada ocasión cabal presencia inequívoca en su inconfundible estilo personal.

"Potemkin" ejemplificó el tema de la acción revolucionaria de la masa rusa en el minuto trágico, anárquico y desconcertado de 1905. "Diez días que conmovieron al mundo" (Octubre) y "La línea general" fueron, respectivamente, paradigmas del espíritu afiebrado y la voluntad transformadora del pueblo encabezado por sus líderes en el sísmico minuto de octubre de 1917 y en la tensa brega por la colectivización del campo. "Alexander Nevsky" plasma un arduo pasaje del feudalismo, intento, por una personalidad señera de agrupar, circunstancialmente, las fuerzas fragmentadas del país atacado por sus enemigos exteriores. "Iván, El Terrible" presenta, en sus dos partes, un momento culminante en el desarrollo de ese proceso, pero definitivo en la materialización de un objetivo con enorme proyección superadora alcanzado por la acción de una personalidad humana y política con impar perfil sicológico e histórico.

En cada caso Eisenstein impostó su obra en una clave dramática, estética y fílmica diferente.

"Potemkin" fue un reportaje vivo, directo, palpitado y sangrante, ceñido a la nervatura vital del suceso, sin elementos complementarios descarnado hasta la médula y con una asepsia formal impresionante como consecuencia de su condición factográfica.

"Diez días que conmovieron al mundo" (Octubre) tuvo el carácter de reconstrucción documental, minuciosa, de un hecho histórico epónimo, apresado en los lineamientos fundamentales de sus motivos y desarrollo y de la proyección material y espiritual de sus consecuencias.

"La línea general" (Lo viejo y lo nuevo) tomó la lírica forma de un exaltado canto de fe, de futuro; examen crítico al propio tiempo, ungido con frecuencia por el humor y la ironía en torno a la pervivencia de módulos vitales del pasado en algunas de las deficiencias del presente.

"Alexander Nevsky" vino a ser como una crónica histórica, épico recuento de un episodio inicial, aislado, en un proceso de siglos, vigorosa clarinada afirmadora de lo nacional. El héroe tiene el perfil externo de una personalidad egregia, representativa de los ideales de la mayoría, pero carece de singularidad sicológica, de individuación dramática.

"Iván, El Terrible" es la tragedia del egoísta, de un hombre excepcional conscientemente sujeto a un destino terrible e ineluctable, cumplido, con angustia resuelta, hasta el límite de la amargura y el horror.

Cada una de esas cintas marca un momento en el incesante estudio de la vasta y honda problemática de la forma fílmica. En cada ocasión Eisenstein busca aplicar los criterios creadorees objeto del estudio del proceso de las artes y del film. Y el análisis de esas cinco obras prueba que siempre consiguió llevar a un plano más alto la dialéctica compleja de la forma cinematográfica, ascendiendo así en la espiral conducente a la culminación de la forma fílmica como máxima expresión de las artes.

IV

Las realizaciones de Eisenstein tuvieron siempre un sustentáculo teórico. Aun "Huelga" y "Potemkin" se han de juzgar así, a nuestro juicio. Con la primera ya sabemos que deseó trascender las limitaciones del teatro, que le impedían impartir al personaje la condición esencial, viva, definidora de su condición ¿Cómo lograr en la escena la fusión real del héroe y su medio? Hubo otras razones, sin duda, pero el ansia de un realismo radical, bien ajeno al verismo, inequívocamente presente, jugó papel primero en ese pasar del teatro al cine.

"Potemkin" fue ocasión de perfilar con nitidez su visión, quizás se podría decir su intuición del montaje como médula del film. Lo cierto es que "Potemkin" representa una aplicación a fondo de lo específico cinematográfico, en la expresión visual de un hecho. Y fue tan a lo hondo de la cuestión que el film queda como paradigma de la concepción específica asentada en el montaje.

"Diez días" (Octubre) ha quedado como la obra de Eisenstein fílmica por excelencia, a la par de Potemkin para unos, más allá para nosotros; con un subidísimo coeficiente experimental que ofrece al estudioso del cine excepcional ocasión de aprendizaje y valoración de lo específico cinematográfico.

En "La línea general" vuelve Eisenstein a poner en juego la articulación peculiar de lo visual para aludir a hechos más allá de lo directo y real, tal la cópula de las bestias, o la poesía presente en un artefacto mecánico, que representa una conquista para quienes estaban la víspera en una condición casi animal o el reflejo de cierta composición de los elementos en un tiempo dado, como el ritmo contagioso de la siega.

"Alexander Nevsky" lo realiza Eisenstein diez años después del sonido. Su concepción del papel limitado de la palabra; de la articulación contrastante de lo visual y lo sonoro; de la fusión de la música en la unidad de la forma fílmica, se traduce en otra cinta diversa, desconcertante para no poca gente y, como consecuencia, incomprendida muy frecuentemente.

En "Iván, El Terrible" el teórico y el director buscan plasmar un hecho que trascienda las normas dramáticas, más aún de lo ya hecho por el cine desde que Griffith y el propio Eisenstein lo lanzaron por nuevas vías. Ahora apuntaba más alto, más allá en la capacidad expresiva. Se trataba de alcanzar un nuevo lenguaje. Marie Seton recoge la información trascendente hecha a Brook Atkinson por Eisenstein, en sus días de obligado reposo. En la segunda parte de "Iván" pone en juego su teoría del color en el film. Y quienes la han visto expresan unánimemente la mayor admiración por el papel que hace rendir Eisensten al color.

Y eso último nos lleva de la mano a la consideración del aporte de Eisenstein a la problemática y la teorética del film. ¿Hubo, o hay, algún extremo de los problemas y de la teoría y la práctica de la filmología a que Eisenstein fuera ajeno? Se puede contestar negativamente, sin vacilar.

En relación con el color queremos trascribir algo de lo dicho por Eisenstein, porque nos parece definidor de la función de ese elemento como parte de la forma fílmica. Y como alude también a la música creemos mayor su valor. De hecho en el párrafo inicial de esa página Sergei Mijailovich refuta

una actitud hoy frecuente en ciertos medios dados a la especulación más o menos gratuita. Helas aquí:

"A propósito del empleo de los medios de expresión en el cine existe un punto de vista, a mi juicio verdadera aberración muy difundida, consistente en pretender que la música de un film es buena si no se la oye: la fotografía, estimable si no llama la atención; y apreciable la escenografía si no reparamos en ella.

"En cuanto al color he aquí la fórmula: según ese criterio la buena película en colores es aquella en la cual el color no se nota. Y me parece que tal punto de vista viene a elevar a principio la imposibilidad de articular los medios de expresión destinados a concurrir a la creación de una obra cinematográfica sea un todo orgánico.

Y añade Eisenstein: "La primera condición de la participación lógica del color en un film consiste en insertarlo como factor dramático, como elemento de la dramaturgia. En ese sentido el color está en la misma situación de la música. Donde quiera que un film exija la música, allí ha de estar ésta. Y estará bien su uso. Así, el color resultará indispensable allí donde haga falta, donde la circunstancia dramática lo demande".

De igual modo dejó Eisenstein páginas decisivas acerca de las dimensiones de la pantalla. En 1932, ante la reunión de la Rama Técnica de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográfica de Hollywood, unida a la Sección de Directores y Productores, ocasión destinada a formular sugerencias acerca de las nuevas proporciones de la pantalla cinematográfica, Sergei Mijailovich postuló la necesidad de agrandar la superficie de proyección. Pero no de modo simplistamente cuantitativo.

"El cuadrado dinámico", fue el título de ese trabajo ahondador, riguroso, claro, verdadera anticipación de lo hecho cerca de veinte años después. Y fue, como siempre, a la médula de la cuestión: sólo la superficie variable de proyección representaría una solución radical, a fondo. El tiempo le ha dado la razón y son muchos hoy los creadores demandadores de una pantalla de tamaño variable, a voluntad según lo requieran las características subjetivas y las peculiaridades objetivas de la circunstancia dramática.

V

Igual jalón trascendente plantó Eisenstein en la creación del curso cinematográfico, formativo del director muy en especial. Su programa para la Enseñanza de la Teoría y la Práctica de la Dirección Fílmica, en el Instituto Central de Cinematografía de Moscú, es un documento esclarecedor. Sustentado en postulados de la filosofía materialista dialéctica elaborados por Lenin, con el rigor lógico motivo de admiración y respeto generales, constituyen un cuerpo de doctrina que cubre todos los aspectos posibles de la realización. Ese plan es una suma estética, estudio dilatado, severo, a fondo, de cuanto elemento histórico y actual puede tener relación con la creación cinematográfica.

El plan, vasto y complejo, pero en forma alguna excesivo a nuestro juicio, responde en cada uno de sus aspectos a las tesis básicas formuladas por Eisenstein sustentadas en los postulados marxistas elaborados por Lenin. De acuerdo con ello el estudio de la dirección, primero, y la acción creadora, después, no dejan nada al azar, fundidos en una unidad abarcadora de todos los extremos. Al par que precisa el detalle, y aun la minucia, sin dejar de atender a elemento alguno, contempla la visión de conjunto con un cabal sentido unitario.

VI

Las numerosas frustraciones de Eisenstein como persona y como artista, desde los días infantiles, unidas a los problemas producto de su acción creadora, podrían hacer pensar en un como destino adverso y negativo, fatum enconado en lucha feroz contra el insólito director que a los 27 años alcanzó fama universal con un film lastrado por la precariedad del instrumental creador y, sin embargo, en tal modo esencial que hoy, a los 38 y ocho años, se presenta todavía como paradigma del arte de nuestro tiempo.

De las frustraciones de Eisenstein fue "Que viva México." la más dolorosa y trastornadora. Porque era la ilusión mayor. Fue "Que viva México..." el más apasionado empeño de Sergei Mijailovich. Poema sociológico ideado, y en su primera etapa realizado, en acuerdo cerrado con la concepción arrestada y rigurosa que hacía del cine culminación de todas las artes, significaba para Eisenstein la realización de la fórmula que él llamaba cinedialéctica. Era, en verdad, como un resumen de cuanto había aprendido en su vida de hombre de estudio y de creador, de teatrista, de revolucionario radicalmente interesado en la superación de la sociedad humana.

México y sus gentes tocaron a Eisenstein en la raíz misma del ser, ganados su mente y corazón por la entereza y ternura del pueblo, por la gracia y la hermosura de la naturaleza, delicada y frágil unas veces, poderosa e imponente otras. Y por primera vez el amor ocupaba un sitio esencial en un film del creador de "Potemkin".

Por otra parte, tenía Eisenstein mucho interés en otros pueblos de América. La figura señera de Toussaint L'Ouverture, sobre el cual había leído mucho, le tentaba especialmente. Y de Maceo le emocionó la estampa de audacia, de inteligencia, de sensibilidad que le esbozamos una tarde en el pequeño apartamente de Chisti Prudi 23. Por la aleación singular de la imaginación y la fantasía y la realidad, que en muchos momentos cobraba en él un perfil mágico, he pensado recientemente en el film que habría podido hacer Eisenstein con el libro de Alejo Carpentier "Lo Real Maravilloso". Ya durante mis conversaciones con él, al tratar de Maceo le hablé de un film de Cuba, la insumisa: la pequeña isla rebelde, siempre erguida en demanda de independencia y soberanía. Era un sueño acariciado desde 931, ó 32, expresado en una conferencia en el Lyceum.

Por esos caminos, al entregarle el libro de Regino Pedroso "Nosotros, Poemas Proletarios", más el volumen de poesía afrocubana de Guirao, llegué a conseguir que me hablara de "Que viva México..." Había comenzado a anochecer. El rastro se le perdía en la semisombra y la voz venía como de lejos, con tal temor de angustia que era como un sollozo contenido. A pocos pasos se escorzaba el perfil terracota de la cabeza de Eisenstein que modelaba la escultura angloaustraliana Freda Brillian. Le dolía la torpeza y la malignidad del hecho, que lo privaba de llevar a término una obra acariciada con afán. Y le dolía que se perdiera el testimonio de devoción a México. Le hablé entonces de lo que era México para los cubanos, tradición sintetizada en "México querido", la frase ejemplar de Martí. Ya junto a la puerta, cuando me tendía la mano con aquel ademán abierto, tan suyo, reparó en la revista Close Up, contentiva de su notabilísimo ensayo sobre "Una tragedia americana" en torno al cual había girado la primera parte de nuestra conversación. Lo tomó y fue a la mesa, e inclinado sobre ella escribió: Para el amigo Valdés Rodríguez, Sinceramente, Sergei M. Eisenstein. Y luego, tras un momento, añadió rápido y entre paréntesis, El atormentado de México.

La Habana

31-I-1961

Año de la Educación

394 CLOSE UP

all this on the screen, to [illegible] a "monstrous challenge" to American society and [illegible] 100 per cent advance in sound film culture."

We parted and pursued our several ways, like ships on the ocean.

And von Sternberg filmed the piece—directly, literally—the other way round, as it were, discarding everything on which we had based our conception and including in the picture everything that we had discarded.

The idea of an "internal monologue" never entered von Sternberg's head.

Von Sternberg confined his attention to what actually made a straight detective story.

Dreiser himself, like a grey-haired lion, fought for our so-called "distortion" of his work, and wrathfully did battle against the Paramount people, who had produced a formally and outwardly correct version of his subject.

Two years later the screen witnessed O'Neill's "Strange Interlude," which, by its dual and triple reproduction of speaking voices round the silent figure of the hero, still further aggravated the ponderous clumsiness of his dramaturgical cuneiform script. A flagrant caricature of the montage possibilities of the internal monologue.

The work of our collective regisseur is of a similar type. The definition and estimation of a work by means of the treatment. But, above all, with a realization of the constructively artistic and formerly fruitful role of what has here become a tedious and forced ideologicality and ideological persistence.

Realization not in a scheme but in the living organism of the production. This is the principal work which confronts our collective regisseur—the collective regisseur of the 3rd course of [illegible].

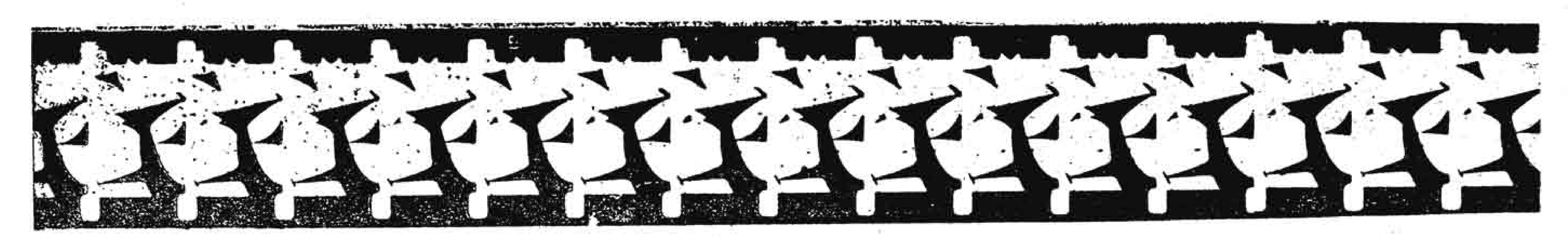
And though we shall seek the actual theme for this work in every tract of the ocean of diverse and striking thematic material around us, I believe, none the less, that the first experiment along our path will be the evolution of a film on a theme that has long been awaiting treatment—the theme of the "20th Century Youth"—"the youth of the U.S.S.R."

Moscow, October 1932.

Autógrafo de Eisenstein al actor de este trabajo, en una página de la revista "Close Ups".







EL EROTISMO EN EL CINE

EL EROTISMO EN EL CINE









Theda Bara: la madre, la abuela, la bisabuela de todas las vampiresas, en el año 1914.

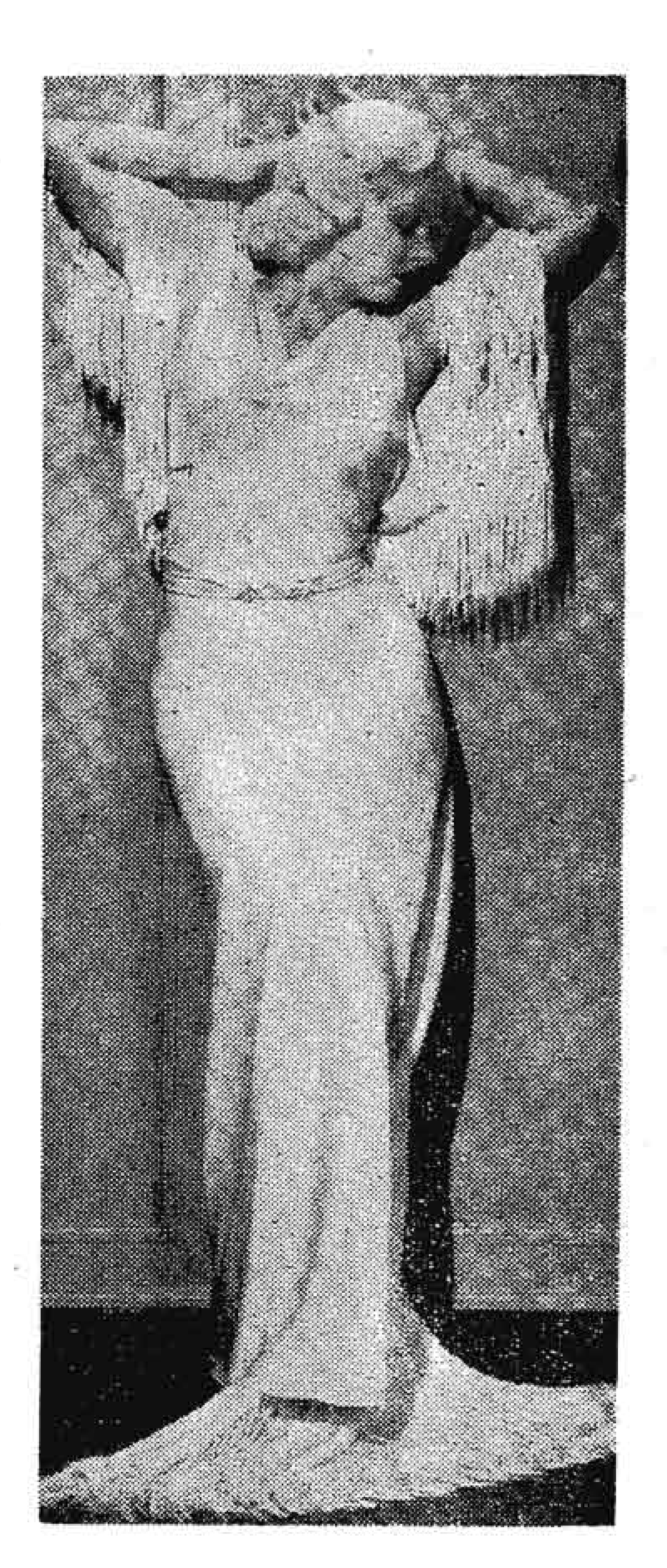
Gloria Swanson: la moda, la playa... Mack Sennett convierten el erotismo en humorismo.

Virginia Bruce: trató de hacer una fácil trasposición de su nombre de pila en comportamiento dramático.



Greta Garbo: más que parte del mito, ella misma el Gran Mito: más el Gran Mito que una actriz.





TECNICA DEL EROTISMO



La tela de la pantalla ha llevado durante medio siglo un motivo fundamental: el erotismo. Furiosamente combatido por unos, hipócritamente ignorado por los otros, tolerado bajo condiciones de pequeñas dosis, el erotismo ocupa el cine hasta un punto que una película no es más que un pretexto más o menos disimulado.

El cine ha estado en manos de mercaderes que no se han preocupado más que de una cosa: atraer una clientela fiel. Pero, ¿ante qué, reaccionaría esta clientela más absolutamente? Era mucho más seguro, mucho más eficaz, despertar el apetito erótico. La representación del mundo y de la vida no era más que un pretexto.

Jamás el cine comercial renuncia al sexo y aun en los films que deberían ser respetuosa y tradicionalmente asexuados, en los films consagrados en Hollywood a Bernardette, a Juana de Arco, por ejemplo, estas santas llevan obviamente ajustadores modernos y cintura "up-to-date".

El cine se acerca al sueño en las imágenes acromáticas del film, esto explica en parte la menor intensidad erótica del cine en colores, que escapa en alguna manera a las reglas del mundo onírico.

En el cine erótico las bocas son ventosas que atrapan al macho o a la hembra. La mujer ofrece las formas, rellenas hasta el absurdo. Todos los pretextos son buenos: el deporte, el arte coreográfico, el documentalismo exótico, la pintura misma, con tal de que el cine se pueda salir de su ambiente y de su época, el realismo —negro, gris, rosa, rojo—, el neorrealismo (los inevitables efebos desnudándose en "La Tierra Tiembla" o "Bajo el Cielo de Roma").

Importa poco saber si el fenómeno ha sido provocado por el público o si el público es provocado por el fenómeno organizado. El círculo está en lo sucesivo perfectamente soldado y sería vano descubrir la fractura original.

EL EROTISMO EN EL CINE







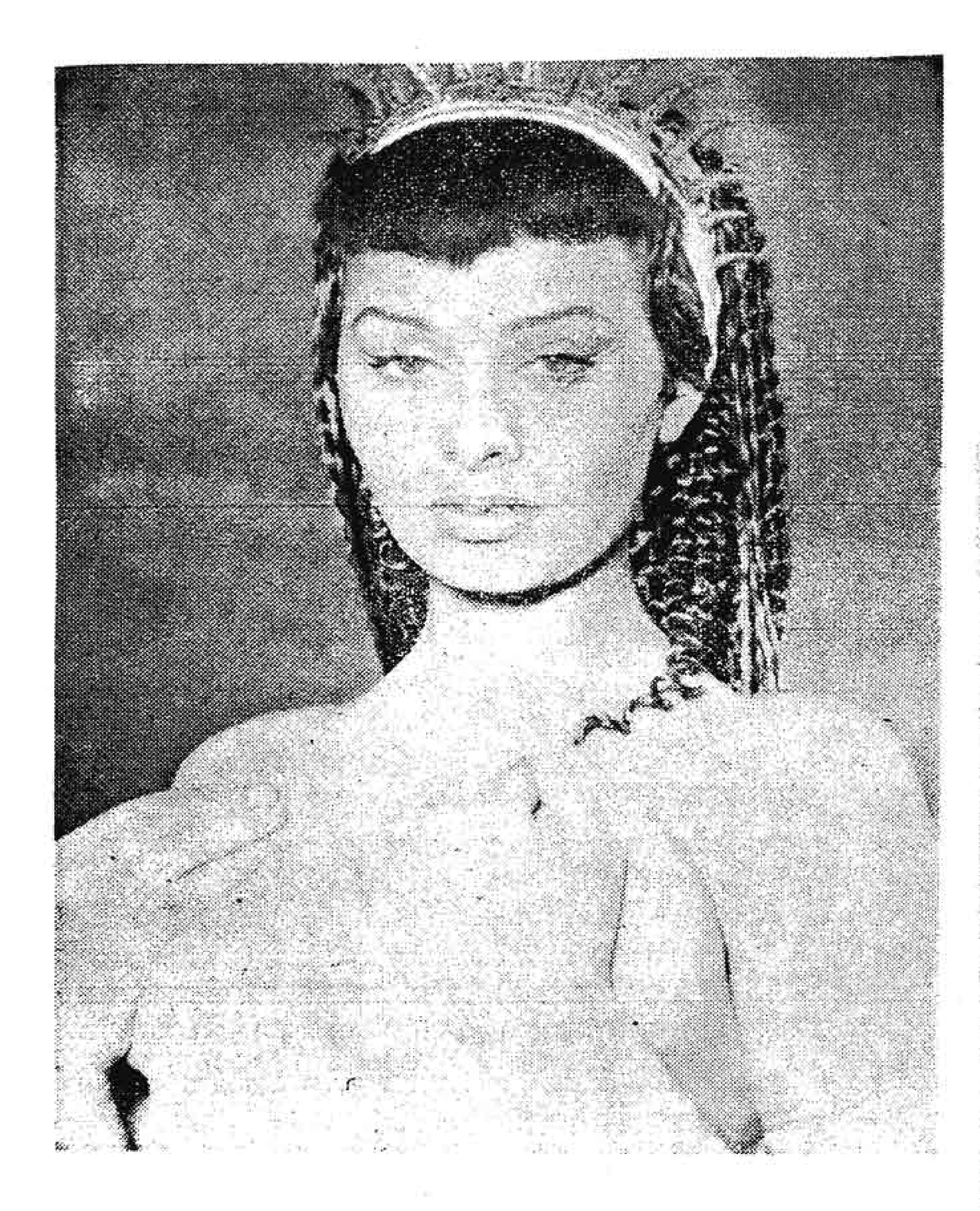


Carol Lombard: Una presencia asexuada y elegante, apta, sin embargo para la comedia erótica.

Marlene Dietrich: ella y Von Sternberg lograron crear un facsímil de la Garbo, más erotizado.

Rita Hayworth: introdujo un nuevo elemento en la clave erótica: su larga, roja, ondulante cabellera en "Gilda".

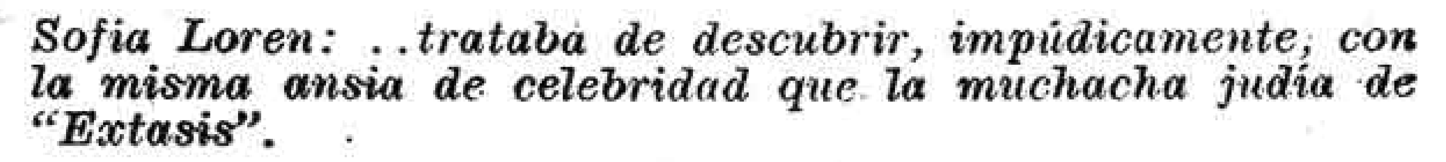
 EL EROTISMO EN EL CINE











Sofia Loren: ..trataba de descubrir, impúdicamente, con la misma ansia de celebridad que la muchacha judía de "Extasis".

Kim Novak: de nuevo el mito germano de la beldad blonda. Esta vez conseguida por la sofisticación y la neurosis.

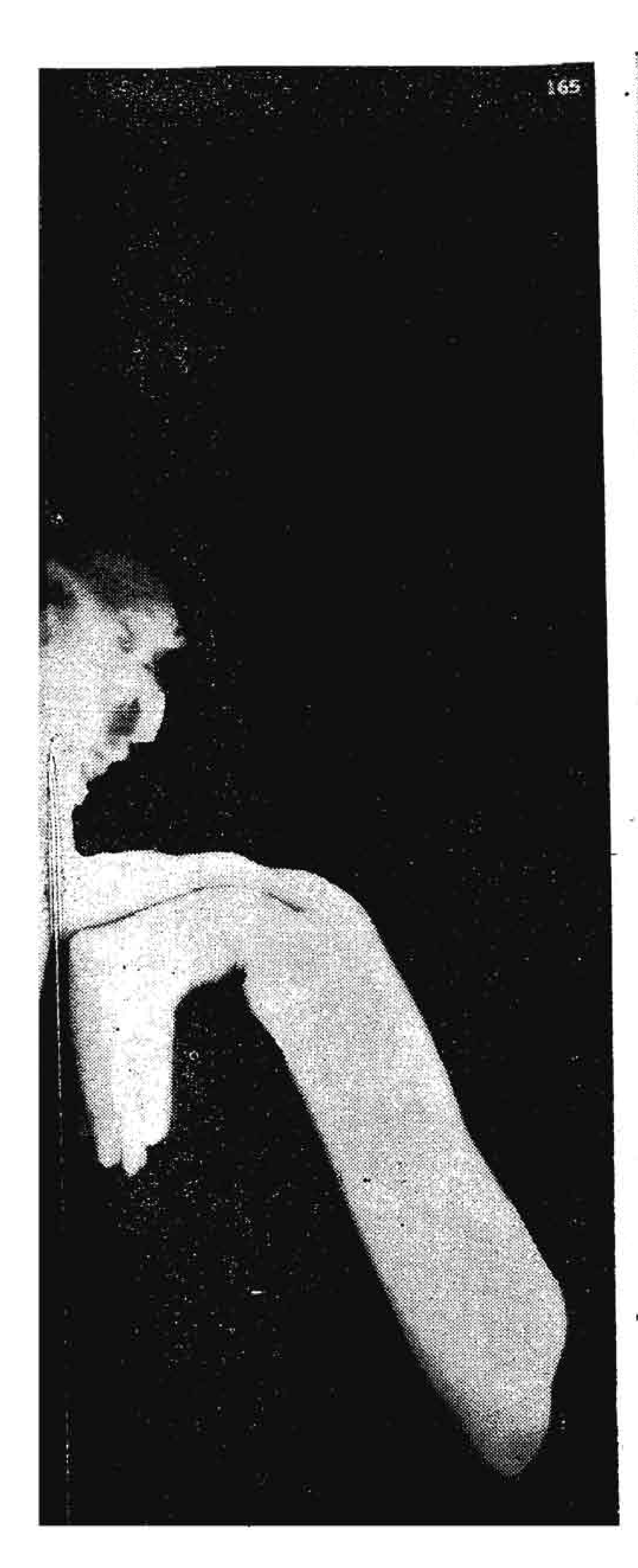
Hedy Lamarr: ganó fama por tratar de cubrir inútilmente la misma parte de su anatomía que treinta años después...





M.M DE ARTHUR MILLER





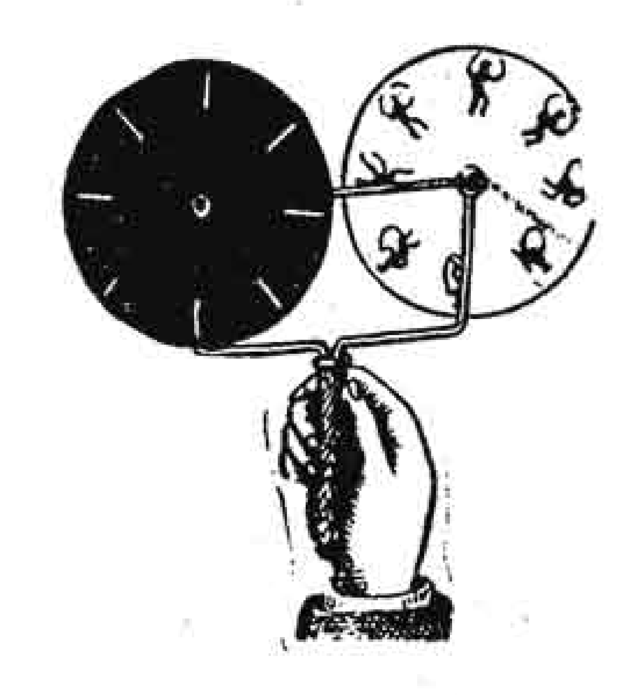


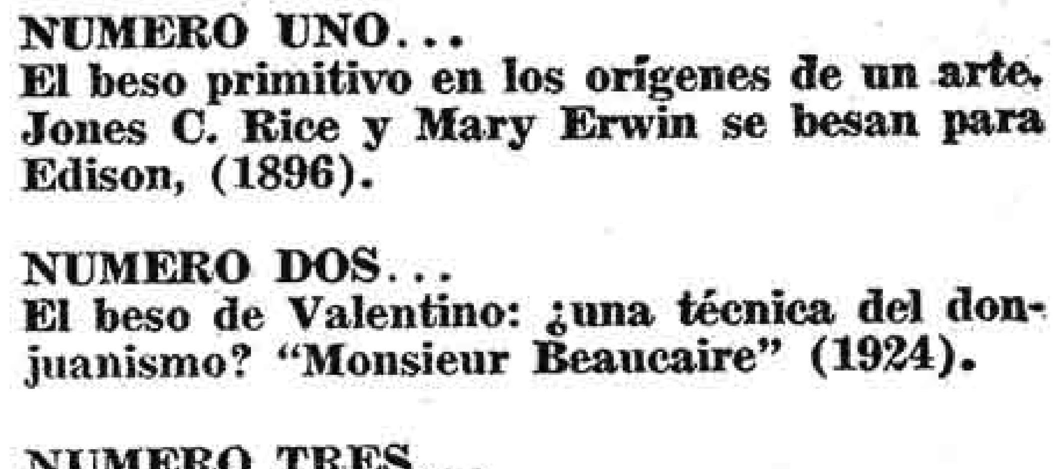
"No creo que se pueda reducir a Marilyn Monroe a dos siglas sin dejar de intentar tomarla como objeto, que es la actitud que adoptan comúnmente quienes despliegan los llamados "encantos femeninos" (gacetilleros, agentes de prensa, productores, vendedores de escándalo) para usufructo del *macho americano*. Si ha habido un desplazamiento del interés erótico de las zonas genitales femeninas a los senos, no hay que culpar solamente al cine: mucho antes inofensivas pastillas para la tos exponían algo más que las gargantas voluptuosas de ninfas presuntamente acatarradas, como ubicación topográfica de las virtudes curativas. Por otra parte, si Marilyn Monroe ha venido a encarnar ciertos mitos —la radiante belleza rubia, la fácil ingenua urbana, la vecina ideal de todo Casanova reprimido— no se debe a su voluntad, sino a la transformación de un mito en una realidad palpable y el acercamiento de un conjunto anatómico a ciertas leyendas —que yo no llamaría "populares", como tampoco llamaría "populares" a más de una canción en voga. Hace algún tiempo evocaba John Steinbeck la posible sorpresa de un viajante del espacio que no encontrara más rastros de nuestra civilización que un almanaque de "Esquire". Este ser, decía Steinbeck, creería sin duda alguna que ciertas anomalías físicas habían encargado al busto la primordial función sexual: hoy se puede hacer igual reproche al cine. Pero, ¿no es necesario preguntarse también si esta tendencia no es la culminación de un proceso que se inició tal vez con las innumerables afroditas helenísticas? Marilyn Monroe es una actriz: es culpa de su tiempo, de su sociedad que haya tenido que refugiarse en agradables subterfugios para conseguir ser reconocida como comediante. Aunque me pregunto si otra sociedad podría compartir los supuestos necesarios que hacen de Marilyn Monroe una intérprete, la encarnadora de los mitos que nos conducen de nuevo al laberinto: los mitos son utilizados por los explotadores de los mitos, los explotadores de los mitos no pueden dejar de ser seducidos por los mitos: el público ha demandado una mercancía que se le ha enseñado a pedir, pero por otra parte la la necesidad de esa mercancía parece ser la lejana sombra de ciertas sabidurías de naciones, de convenciones que otra sociedad no compartiría, porque han sido elaboradas por esta sociedad, no sólo por sus elementos ligados fuertemente al habitat, sino también por un compendio que podemos llamar cultura. Esa misma cultura ha producido los estímulos para el consumo de ciertos bienes: la publicidad, el culto del sexo, la exposición pública de zonas erógenas, las técnicas del erotismo; pero también ha producido los bienes de consumo: en este caso el cine —y también, ¿por qué no decirlo?, sus subproductos: Marilyn Monroe entre ellos".



mm mm mm mm mm mm mm mm mm mm mm

"En el cine erótico las





NUMERO UNO...
El beso primitivo en los orígenes de un arte. Jones C. Rice y Mary Erwin se besan para Edison, (1896).

NUMERO DOS...
El beso de Valentino: ¿una técnica del donjuanismo? "Monsieur Beaucaire" (1924).

NUMERO TRES...
El arte de besar como gran espectáculo: John Barrymore, (1926), que no olvida su "gran perfil".

NUMERO CUATRO...
El beso total. "Hula" (1927). ¿Habrá que decir que la censura Hays comenzó poco después?

NUMERO CINCO...
El pretendido "encanto latino" Antonio Moreno y Billie Dove en "Adoración" (1927).



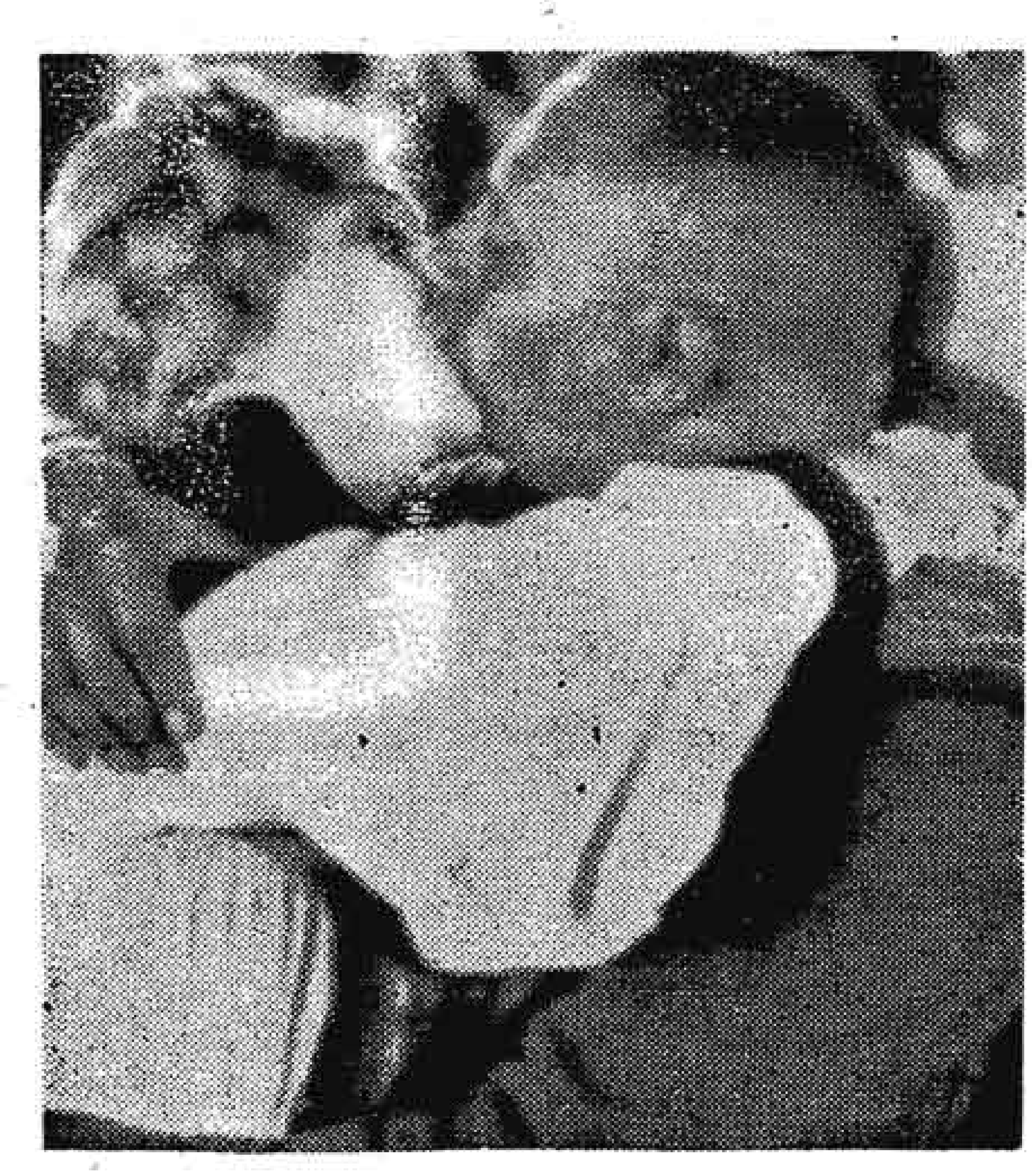












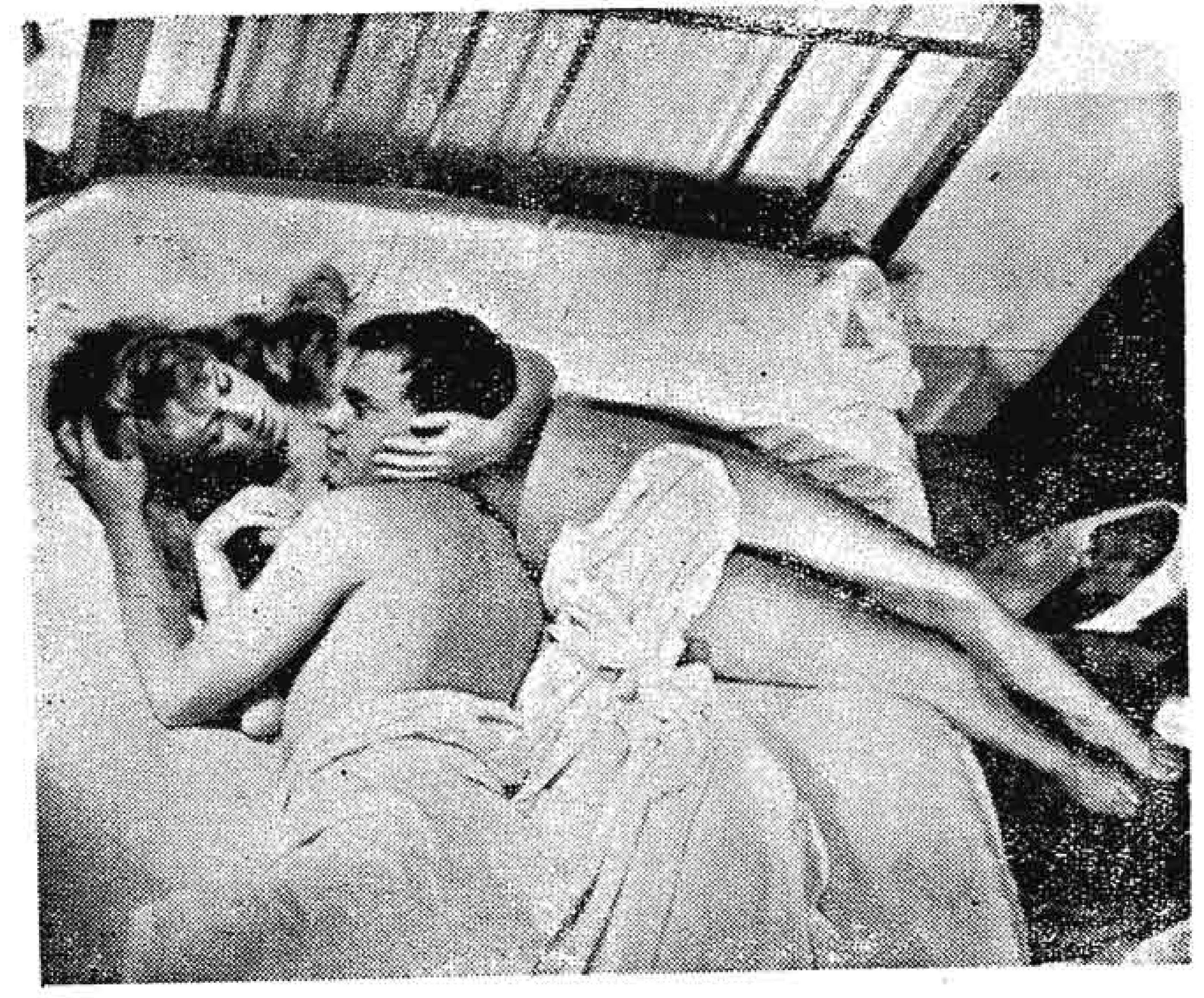
NUMERO SEIS...
ZaSu Pitts y Erich von Stroheim en "La Marcha Nupcial": el sadismo como forma de erotismo. (1930).

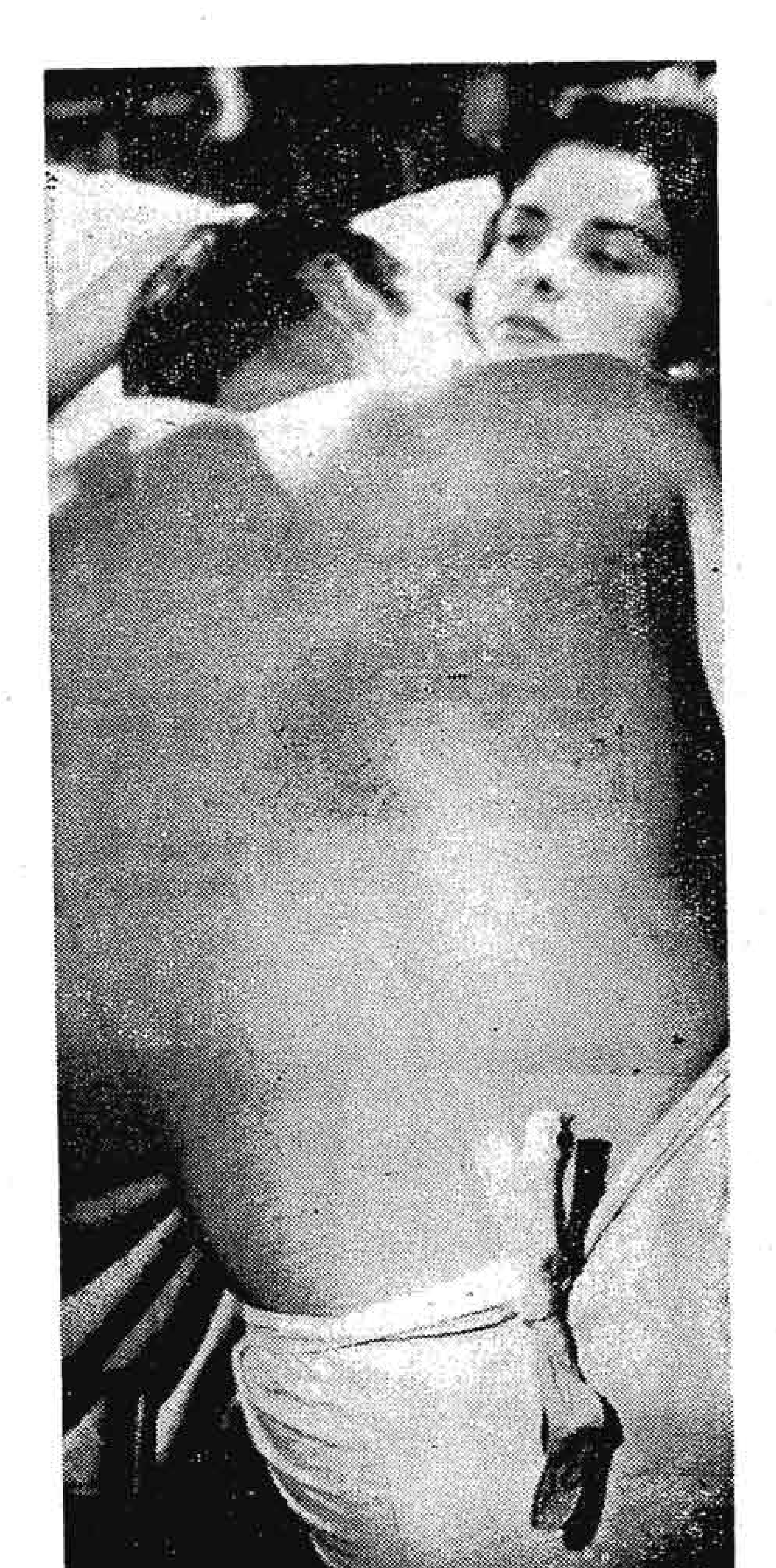
NUMERO SIETE...
Comienza la técnica del beso-ventosa... más humedad: Marilyn Monroe, Richard Arlen en "Niágara" (1948).

NUMERO OCHO...
El sexo como complemento del beso. Marlon Brando y Jean Simmons en "Viva Zapata". (1952).

NUMERO NUEVE...
Los necesarios preliminares del beso según la "Nueva Ola": "Y Dios creó a la mujer" (1957).

NUMERO DIEZ...
La violencia exterior y el sentido plástico es la concepción del amor para el cine japonés. "Kagi". (1960).





bocas son ventosas que atrapan al macho, a la hembra"







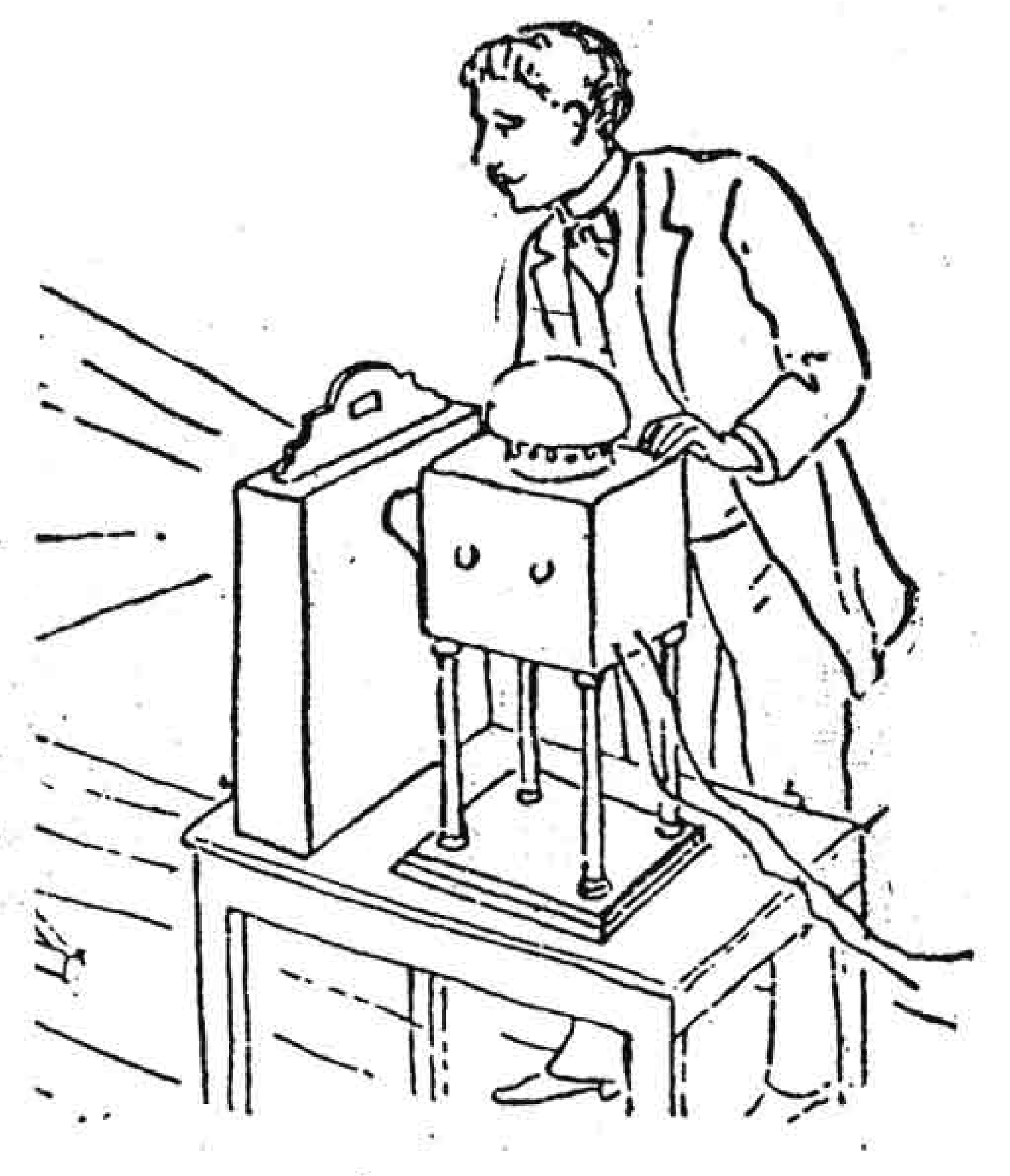
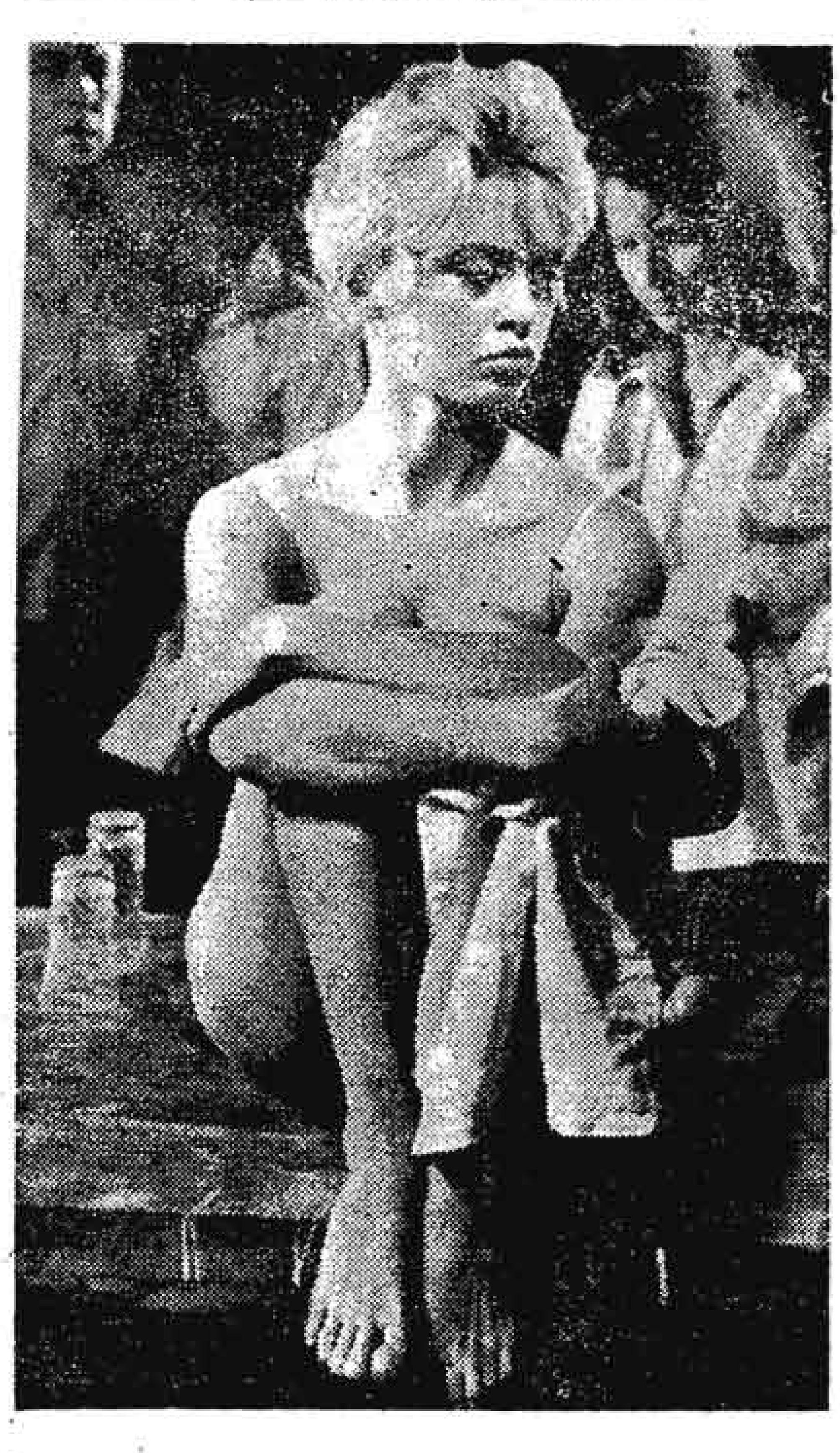
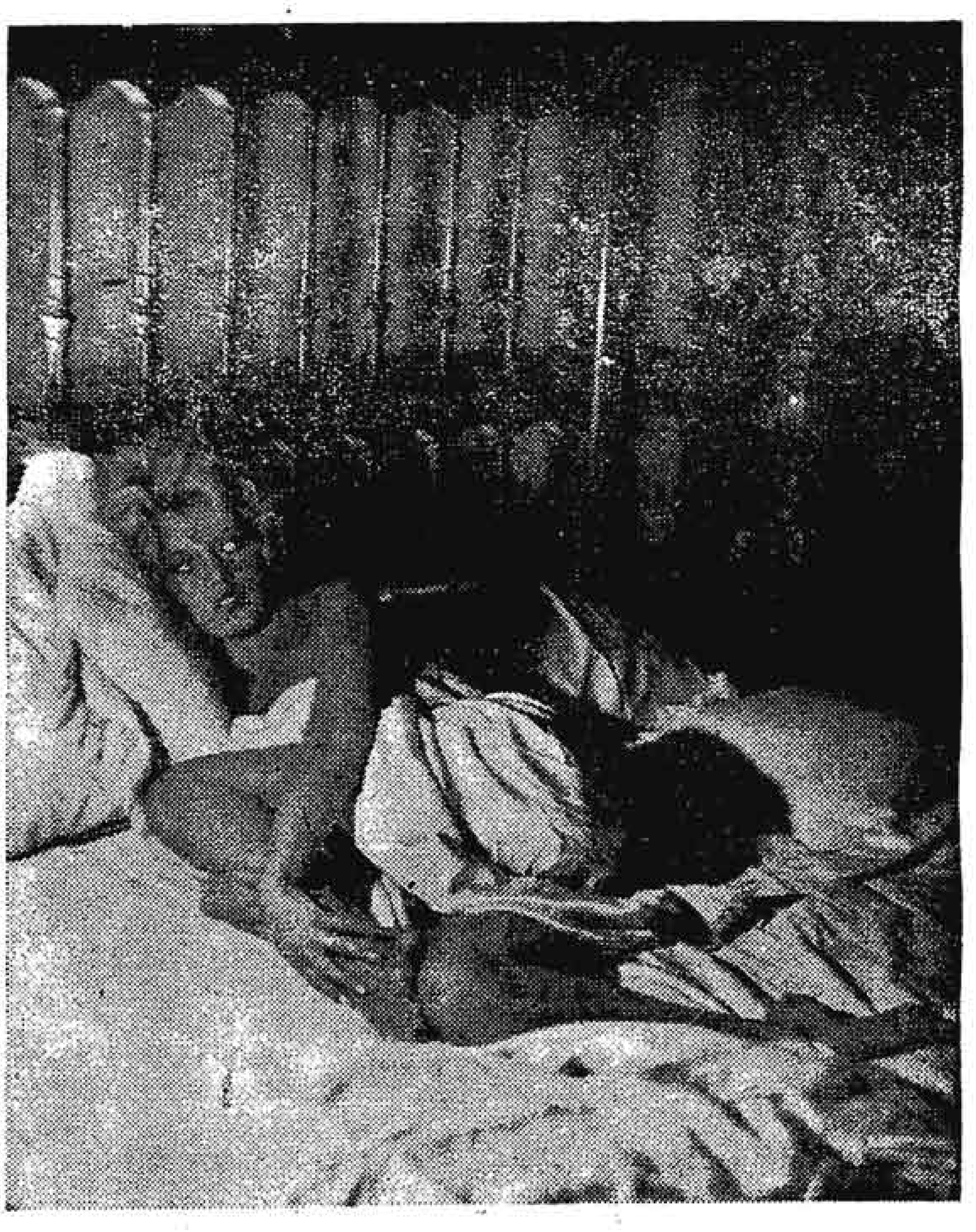
Brigitte Bardot



Si queremos comprender lo que B.B. representa, no es necesario saber lo que es en realidad la joven que se llama Brigitte Bardot. Sus admiradores y detractores se interesan más por la criatura imaginaria que ven en la pantalla a través de una tremenda nube de sensacionalismo. En lo que respecta a su exhibición ante el público su leyenda ha sido alimentada tanto por su vida privada como por sus papeles en las películas. Esta leyenda se ajusta a un viejo mito que Vadim ha tratado de rejuvenecer. Vadim inventó una versión, resueltamente moderna, del "eterno femenino" y en consecuencia, un nuevo tipo de erotismo. Es esta novedad la que seduce a unos y sacude a otros.

El amor puede resistir la familiaridad; no así el erotismo. Su representación en las películas decayó mucho cuando las diferencias sociales entre ambos sexos disminuyeron. La vampiresa fue sustituída por la amiga íntima, de la cual Jean Arthur fue el tipo más perfecto. Sin embargo, cuando en 1947 el cine se vio amenazado por una crisis muy seria, los productores volvieron al erotismo en un esfuerzo por ganarse otra vez el afecto del público. En una era en que la mujer guía su automóvil y especula en la bolsa de valores; en una era en la cual muestra sin ceremonias su desnudez en las playas, cualquier intento de revivir la vampiresa y su misterio está fuera de lugar. Las películas trataron de apelar, en una forma más cruda, a la reacción del hombre hacia las curvas femeninas. Se juzgaron a las estrellas por lo evidente de su encanto físico, más que por su mirar apasionado o lánguido. Marilyn Monroe, Sophia Loren y Lollobrígida son amplias pruebas del hecho de que la mujer en su plenitud no ha perdido su atracción en el hombre. Sin embargo, los mercaderes de sueños, se movían también en otras direcciones. Con Audrey Hepburn, Francoise Arnoul, Marina Vlady, Leslie Caron y Brigitte Bardot, inventaron a la muchacha erótica. Para un papel en su próxima película "Las Relaciones Preligrosas", Vadim ha contratado a una jovencita de 14 años de edad. La mujer niña no sólo triunfa en las películas. En "Una vista desde el puente", de Arthur Miller, que ha sido un triunfo en los Estados Unidos y mucho más en Inglaterra y Francia, la heroína acaba de alcanzar la pubertad. La "Lolita" de Nabokov, que trata de las relaciones entre un hombre de 40 años y una "nínfula" de 12, se mantuvo durante meses en primer lugar en la lista de los "best-seller" americanos. La mujer adulta habita ahora el mismo mundo que el hombre, no así la mujer niña que se mueve en un mundo en el cual el hombre no puede entrar. La diferencia de edad restablece entre ellos la distancia que parece ser necesaria al deseo. Al menos es ahí donde han cifrado sus esperanzas los que han creado la nueva Eva al mezclar la "fruta verde" y la "femme fatale". Veremos las razones por las cuales no han triunfado en Francia tan bien como en los Estados Unidos.

Brigitte Bardot es el ejemplar más perfecto de estas ninfas ambiguas. Vista por detrás, su cuerpo delgado, muscoloso, de bailarina es casi andrógino. Es en sus pechos donde triunfa la feminidad. Las largas y voluptuosas trenzas de Melisande le llegan hasta el hombro, aunque su peinado es el de una huérfana descuidada. La línea de sus labios hacen un pucherito infantil, aunque al mismo tiempo son labios que pueden besarse. Camina descalza, desdeña las ropas elegantes, las joyas, los corsés, los perfumes, los cosméticos, en fin, el artificio. Con todo, su andar es lascivo y un santo le vendería su alma al diablo por verla bailar. Con frecuencia se ha dicho que su rostro sólo tiene una expresión. Es cierto que el mundo exterior se refleja en éste con dificultad y que no revela ninguna confusión interior. Pero ese aire de indiferencia le asienta. B.B. no ha sido marcada por la experiencia. Aunque haya vivido —como en "Amor Prohibido"— las lecciones que la vida le ha presentado, éstas son demasiado confusas para que haya sacado algo útil de ellas. B.B. no tiene memoria, ni pasado, y gracias a esta ignorancia, retiene la inocencia perfecta que se atribuye a una infancia mitológica.






COMO HAGO MIS PELICULAS

(Especial para LUNES)

En la producción de **Come Back, Africa (Africa, ¡regresa!)** sabía que tendría que escoger entre dos posibilidades conflictivas: O bien mostrar la verdadera situación de la Unión Sudafricana —lo que las autoridades evidentemente no deseaban— o bien tratar de lograr, estética y técnicamente, la mayor calidad posible.

Decidí que era mucho más importante pintar la verdadera situación. Por consiguiente, se hacía necesario trabajar secretamente, procedimiento que nos obligaría a dolorosas concesiones por cuanto estas actividades clandestinas no se prestan al extremo cuidado que requiere el logro de un trabajo técnicamente intachable. Sin embargo, yo había decidido que ésta sería una película relacionada fundamentalmente con las condiciones humanas existentes en la Unión Sudafricana bajo la despiadada política del actual régimen. Eso era de por sí un objetivo que valía la pena tratar de alcanzar.

Era un tema extraordinariamente excitante y estimulante. Mientras planeaba la realización de la película empecé a concretar mis ideas sobre el rodaje. Convencido de que la comprensión humana sólo se logra a través de la experiencia —especialmente a través del sufrimiento— encontré mi propio punto de partida para la filmación. El sufrimiento ajeno sólo puede experimentarse por medio del arte, y aún entonces sólo en grado mínimo. Es una experiencia indispensable para el crecimiento y enaltecimiento del espíritu humano.

Flaherty y De Sica han demostrado que el realismo es un medio de romper los muros de aislamiento que existen entre los seres humanos. Sus obras apuntan hacia el eterno problema de nuestra incapacidad para comprendernos mutuamente y al afán desmedido con que tratamos de engañarnos diciéndonos lo contrario.

La filmación de **On the Bowery. En el barrio de Bowery,** me enseñó un método para moldear la realidad en forma tal que llegara a penetrar en la imaginación del espectador. La realidad total de una comunidad o de una sociedad es tan vasta que cualquier intento de detallarla íntegramente no conduciría a otro resultado que el de un inventario hueco y trillado de la realidad, a lo que yo llamo "documental".

La grandiosa obra de Flaherty tiene tanto que ver con el "documental" como la buena poesía con la relación de datos de un sociólogo. No obstante, la sociología y la ciencia forman una base o plataforma en la que yo, personalmente, me apoyo para, desde ella, ir tan lejos como me sea posible.

Creo en la preparación intensa y obstinada, en que debe absorberse y al mismo tiempo investigarse, en una toma de todas las imágenes, sonidos y matices que sean capaces de ofrecer el instante y el ambiente en que va a desarrollarse la película. Es un proceso en el que uno acaba sumergiéndose totalmente y es arrastrado al grado último de identificación: un proceso a la vez desorientador y deprimente.

Esta inmersión en la atmósfera del asunto debe continuar durante varios meses, y más aún, hasta que el ansia de comprender lo lleve a uno al punto en que esté listo para sublimar las experiencias y formar generalizaciones. El resultado de este proceso de abstracción y síntesis, tanto de la experiencia como de la comprensión, no es ya simplemente la realidad objetiva, sino nuestra propia interpretación de la realidad.

La objeción que con tanta frecuencia se hace a la "realidad" en el cine no se dirige propiamente a la realidad en cuanto tal, sino a la representación puramente inventarial de la realidad o, en otras palabras, a una visión falsa presentada con técnica realista. Hacer de la infinita realidad algo excitante y sustancioso es, sin lugar a dudas, un proceso artístico. La realidad —hasta donde podemos acercarnos a ella— es vista raras veces en la pantalla, pero cuando lo es, estremece.

Esta búsqueda de la realidad no constituye la única definición del arte cinematográfico; es simplemente la forma en que yo, personalmente, he trabajado. Quizá el arte sea indefinible, pero para mí es importante hacer que tenga sentido. Se necesita una forma que emerja del tema y del momento, y el artista debe realizarla con todo el ímpetu de que sea capaz.

Durante el proceso de absorción de la atmósfera empiezan a destacarse algunos prototipos de la comunidad; ése es el aviso para comenzar la formación del reparto. Es un trabajo que se entrelaza con la evolución de aquellos temas que finalmente culminarán en un esquema o una trama simples. Muchos de los personajes de "On the Bowery" y "Come Back, Africa" ya habían sido seleccionados o concebidos en momentos en que el guión de la película no pasaba de ser una idea que me daba vueltas en la cabeza. Mi impresión es que un guión de este tipo debe surgir y desarrollarse, hasta cierto punto, como resultado del descubrimiento previo de los personajes principales de la película. En "On the Bowery", por ejemplo, yo conocía al viejo Gorman meses antes de que escribiéramos su parte en el guión. Le di el papel que tuvo en el reparto porque su personalidad era un símbolo —y no algo "típico"— de los hombres del Bowery.

Pero apresar espontáneamente la realidad y darle vida requiere algo más, naturalmente, que una simple selección de tipos ambientales. Debe permitírseles ser ellos mismos y expresarse de la manera que les sea propia, aunque de consuno con los arquetipos y temas que uno, en calidad de director, sea capaz de descubrir en ellos. Esto es cosa muy diferente de la tradicional realización de un guión, en que las ideas y abstracciones son del escritor esencialmente, limitándose los actores profesionales a encarnar esas ideas y abstracciones a través de su personalidades respectivas. El resultado final de ese tipo de películas se aleja enormemente de la realidad social que pretenden pintar, aún cuando resulten altamente satisfactorias como dramas simbolistas en que la trama, el diálogo y los actores son, ante todo, recursos destinados a expresar las ideas y los temas del escritor. Pero para explorar la vida interior de seres humanos en un ambiente determinado creo que el método que he seguido en mis películas es más profundo y verdadero.

Este método le brinda al director la oportunidad de ahondar e interpretar la personalidad del actor. No le pide que sea otro; trata de descubrir la estructura básica de la personalidad del actor y el medio más eficaz de proyectarla. El resultado es una integración dinámica del actor con su propia personalidad que se opera mientras el director va



extrayendo de él al poeta que permanece escondido en casi todos los hombres.

Existe otra razón, no menos importante, para emplear al actor no-profesional en el tipo de películas que estoy haciendo. En toda película cada personaje debe proyectar su propia imagen. Si ha sido visualizado previamente dentro de un contexto ajeno a su verdadera personalidad, esto destruye tanto su propia imágen como la ilusión de realidad. No es mi deseo hacer películas sobre estrellas cinematográficas. Quiero darle al hombre una nueva dignidad, hacer de un campesino de Nebraska, de un minero de Pennsylvania o de un chofer de Harlem un verdadero héroe nacional. Una de las corrientes principales del arte norteamericano —de Whitman a Flaherty— aspira precisamente a eso mismo. Es probable que De Sica utilizara a un obrero en "Ladrón de Bicicletas" no sólo en busca de una mayor autenticidad, sino también con el propósito de hacer del obrero un héroe nacional. Aquellos que utilizan actores no-profesionales lo hacen con el fin de elevar la imagen del hombre a una nueva dignidad y, al hacerlo, le ofrecen a la sociedad nuevos logros.

El rostro de un hombre refleja tanto de sí mismo que llega a ser un símbolo de su personalidad; refleja no sólo su individualidad sino también al grupo social del que procede. La cara de un minero norteamericano es tan única como la de un miembro de la tribu Zulú o la de un desamparado del Bowery. Es ésta la razón por la cual el no-profesional es más capaz de interpretarse a sí mismo, en tanto que el rostro del actor profesional refleja su personalidad de actor.

Creo que la actuación ès esencialmente un rasgo de la personalidad que puede hallarse en todos los grupos sociales. Este rasgo del actor innato, la personalidad escénica está, desde luego, mezclado e integrado con su personalidad total. Si fuese un vendedor, la "personalidad de vendedor" aparecería con más fuerza que la de actor. La personalidad de un actor se proyecta demasiado clara y fuertemente: sobrepasa la del personaje que representa. Por el contrario, el miembro de la tribu Zulú —que resulta ser también un actor innato— se proyecta esencialmente como un miembro de su tribu. Sólo tiene conciencia de sí mismo en tanto que miembro de la tribu Zulú.

Estas importantes ventajas son, en su totalidad, prerrogativas del **amateur;** pero ¿es éste capaz de llenar las demandas que plantea una trama compleja? Nuestro trabajo en "On the Bowery" arrojó alguna luz sobre el problema. Los requisitos argumentales de la película eran simples, concebidos expresamente para salvar las insuficiencias de un reparto no-profesional. Pero todos quedamos sorprendidos al ver la facilidad con que manejaban sus papeles. Esta increible experiencia me hizo pensar que sería posible para los **amateurs,** interpretando personajes que en esencia fuesen ellos mismos, alcanzar los últimos límites de la expresión emocional. Convencido de que podía lograrse, decidí correr el albur con Zacaría, el protagonista de "Come Back, Africa". Tomé esta decisión lleno de dudas, pero cuando la hube tomado seguí adelante con absoluta despreocupación. Escribí el guión sin fijar limitaciones de ningún tipo a los actores. El reparto íntegro, con excepción de un papelito secundario interpretado por un semiprofesional, consistía de personas sin ningún tipo de experiencia en el campo dramático. Los defectos de actuación que tiene la película se deben mayormente a la falta de preparación resultante de la forma "secreta" en que se filmó.

Uno de los mayores obstáculos de dirección consistió en entenderse con Zacaría, cuya habilidad para comprender el inglés y expresarse en esta lengua era muy limitada. Sin embargo, esta desventaja tenía sus aspectos favorables, ya que proporcionaba una imagen más real y una sensación más directa de Africa. Tomó mucho tiempo hacerle comprender a Zacaría, en cada escena, lo que se quería que expresara. Tuve que explicarle la situación por medio de cuentos sencillos, y de este modo me las arreglé para llevar el plan adelante. Naturalmente, esto suponía retraso... y era angustioso saber que el reloj seguía haciendo **tic-tac** y que el plazo que se les había dado a nuestros visados sudafricanos pasaba volando. No obstante, una vez que Zacaría captada la idea no tenía dificultades para expresarla. Yo le permitía ensayar una o dos veces en lengua Zulú; esto ayudó muchísimo, porque le daba al diálogo de Zacaría una sintaxis zulú que lo hacía todavía más auténtico.

Formar el reparto basándose únicamente en el rostro de los candidatos fue una experiencia pavorosa. Después de varios meses en Sophiatown empecé a inquietarme porque aún no había visto la cara del protagonista ni la de su mujer. Comprendí que tendría que hacer un esfuerzo deliberado por encontrarlos. Hubiera preferido encontrarme con los protagonistas de manera casual, por medio de conocidos mutuos, porque estimaba que en tal caso tendría mayores oportunidades para comprender y observar su verdadera personalidad antes de darles el papel. En realidad, muchos de los personajes ya habían sido seleccionados de esta forma.

A todo esto, el guión no pasaba de ser todavía un esquema mental, y mis personajes empezaban a desbordar el tipo de los que iba conociendo, como Eddy, el payaso, que resultó ser no sólo un personaje de gran riqueza y maravilloso sentido del humor, sino también el símbolo de cierto tipo de negro africano —y norteamericano— que utiliza el humor como un arma para ridiculizar a su opresor blanco.

Puesto que la posibilidad de encontrarme con los personajes principales no cristalizaba, no tuve más remedio que intentar la formación del reparto con profesionales. Yo concebía al protagonista masculino como un africano que había nacido y crecido en un sector tribal, sin instrucción y quizás muy ignorante, cándido y sin embargo con bastante tiempo en Johannesburg como para tener conciencia de la vida de ciudad. Debía de recordar claramente la vida tribal, de modo que pudiera evocar sus impresiones infantiles al primer contacto con Johannesburg. Su esposa habría de tener características similares.

Pronto fuí capaz de reconocer, por sus caras y expresiones, a aquellos africanos que estaban "civilizados" y a aquéllos que procedían de las zonas de reserva (el Kraal). Encontré un Zulú con un magnífico rostro camítico, pero por lo visto era un recién llegado a la ciudad. Estaba muy poco consciente de lo que significaba hacer una película, y se sentía aterrorizado y perplejo ante la sola idea. Me hizo comprender las dificultades que se me presentarían para conseguir un africano de procedencia tribal que fuera capaz de captar las complejas ideas inherentes a la película. Rechacé la posibilidad de enrolar a alguien que hubiera vivido desde la niñez en Johannesburg, aun cuando era dudoso que pudiéramos conseguir a un africano de tribu capaz de actuar en la forma que yo quería.

La primera sesión para formar reparto,

efectuada en el Sindicato de Artistas de Sudáfrica, no fue del todo desalentadora. Se presentaron unas diez muchachas. Seis resultaron ser magníficas. Empleé a 3 de ellas en la película: a Vinah, la protagonista, a Miriam Makeba, la cantante, y a Hazel. En cuanto a los hombres que se presentaron, la cosa fue menos fructífera. Eran en su mayoría, como yo había previsto, actores pretenciosos con ambiciones teatrales. Se le veía en la cara. De este grupo seleccioné, con cierto desgano, a cuatro o cinco. Hicimos una prueba y escogí a uno de ellos —Steven— para un papelito secundario, y por eliminación a otro para el protagonista masculino, si bien no me daba la impresión de haber hecho una elección acertada, de que llenaría cabalmente su papel. Hizo una excelente demostración con Vinah, pero yo sentía que había algo que no funcionaba. Tenía un aspecto "demasiado americano". De modo que la búsqueda comenzó nuevamente.

Yo estaba convencido de que tenía que escoger al protagonista tras una observación detenida de rostros humanos, dejando que pasaran ante mí por centenares hasta que apareciera, de un modo u otro, el tipo "perfecto" que yo de un modo u otro descubriría. Y eso fue precisamente lo que ocurrió. Mi amigo William Modisane, alias **Bloke**, y yo, nos dimos a la búsqueda en los paraderos de autobuses. Bloke servía como intérprete y para disipar cualquier temor de que pudiéramos ser de la policía. Pasamos dos tardes completas en los paraderos, sin ningún resultado positivo.

Varios días después fuí con Morris a la estación de ferrocarril. En unas pocas horas, millares de rostros desfilaron ante mis ojos. Y de pronto, como por encanto, vi la cara del hombre que buscaba. Morris corrió tras él rápidamente y le dió una palmadita en el hombro. El hombre a quien más tarde conoceríamos con Zacaría miró a ambos lados furtivamente y siguió caminando. Estaba seguro de que éramos de la policía. Finalmente, Morris logró que se detuviera y, allí mismo, en plena calle, discutimos nuestra proposición de hacerlo actor. Muy discretamente accedió a encontrarse de nuevo con nosotros para discutir con más calma el asunto.

El carácter y el pasado de Zacaria encajaban perfectamente en la imagen del protagonista de la película. Durante la primera prueba la actuación de Zacaría resultó ser increiblemente natural. Sin preparación ni práctica alguna, fue capaz de expresar a fondo mis ideas. Su vida era casi idéntica a la del personaje del libreto. Yo había descubierto no sólo a un hombre con experiencia de la vida tribal, sino también con un rostro que reflejaba su esencial bondad. Había nacido en el corazón de Zululandia y crecido casi sin instrucción. Había llegado a Johannesburg varios años atrás y allí había conocido y contraído matrimonio con una joven de la tribu Xosa. Cuando fuí a ver a su patrón para conseguirle una licencia del trabajo me dijeron que Zacaría era un magnífico empleado que gozaba de absoluta confianza y era el africano mejor pagado de la oficina.

La cara de Zacaría me había dicho un sinfín de cosas. Una nueva experiencia había venido a confirmar mi firme opinión de que el rostro era de vital importancia en la caracterización de un personaje. Por lo menos, demostró ser cierta en la filmación de "Come Back, Africa". Mi propósito era expresar el realismo en una forma poética y dramática; hacer abstracción y luego humanizar o, mejor aún, sintetizar. Fue así como se desarrolló la película. El argumento no era ni puramente documental ni realmente imaginario. Lo escribí, teniendo de consejeros a dos africanos —Louis Nkosi y William Modisane— como un resumen de los sucesos con que un aficionado se enfrente todos los días de su vida. Estos sucesos fueron seleccionados por su contenido dramático y por su significación simbólica.

Los personajes, por supuesto, fueron descubiertos en, y sacados de, el lugar mismo de la filmación. Pero se les moldeó de acuerdo con su significación dramática, humorística y simbólica en función de lo que el sistema represivo estaba haciendo de ellos. Puesto que todos eran víctimas del sistema, dejé que expresaran y extrajeran de sí mismos las profundas consecuencias emocionales de la discriminación.

En medio de las secuencias dramáticas se intercalaban escenas que captaban la vida y la música callejeras de Sophiatown: los muchachos que silbaban a coro y el auditorio, blanco en su mayoría, que los contemplaba a toda hora. Esto le dió a la película un vigoroso realismo, puesto que el espectador no se percataba del tránsito entre lo propiamente "actuado" y lo filmado espontáneamente. Me di cuenta de que mi técnica del diálogo ayudaba grandemente a dar esa sensación de naturalidad. Lo denominé "diálogo espontáneo-controlado": consiste en que, en lugar de escribir el diálogo, se da en cada escena un tema general de conversación. En el set le explico al reparto la situación ante la cual se encuentran y dejo que descubran, detrás de sus propias reacciones, las motivaciones del caso. Aquéllas, no obstante, van siendo modeladas en los ensayos, hasta que las palabras coincidan con los temas y las necesidades del argumento. Para conseguir un diálogo absolutamente espontáneo empleamos dos cámaras que funcionan simultáneamente, obteniendo de este modo dos ángulos diferentes y evitando las conversaciones repetidas.

Se fragmentó en secciones cada una de las escenas, plegándose cada sección sobre la siguiente de manera que siempre comenzáramos en un punto determinado de la sección anterior. Cada sección se tomaba dos o tres veces por lo menos, con dos cámaras diferentes, asegurándonos así dos actuaciones similares por cada toma. Esto hizo posible la cantinuidad, al editar definitivamente la película. Pero también exigía un gran esfuerzo por parte del editor. Una película planeada y filmada de esta forma exige, al editarse, mucha más imaginación que la exigida por las películas convencionales... Afortunadamente, yo disponía de los servicios de Carl Lerner como editor tanto de "Come Back, Africa" como "On the Bowery". Su gran talento constituyó un aporte inapreciable a la película en su forma definitiva

Durante los ensayos mi propósito era inducir a los actores a que añadieran sus propias experiencias, su imaginación poética y su comprensión al esquema desnudo que yo había hecho, para de esa forma darle frescura y vida a la estructura surgida tras el breve e intenso período de observación que yo había dedicado a sus vidas y problemas. Así el actor se convierte en algo más que un mero intérprete, en virtud de que aporta sus propias palabras y emociones. Este método de diálogos no sólo añade un toque de realismo a la obra, sino que aprovecha la intuición y las experiencias que todo intérprete nato posee.

En esto consiste visualizar la película y el rodaje, mostrar los lugares y sus gentes sin que, en realidad, hayan sido "escritos" previamente. Uno va por sí mismo y ve su libreto en las calles y en los edificios; luego selecciona las imágenes que ha de describir en el plan. Uno escucha los sonidos y las conversaciones, las selecciona y las bosqueja después en las cuartillas. Entonces uno deja que esa misma gente le devuelva todo eso a la película empleando sus propios medios de expresión.

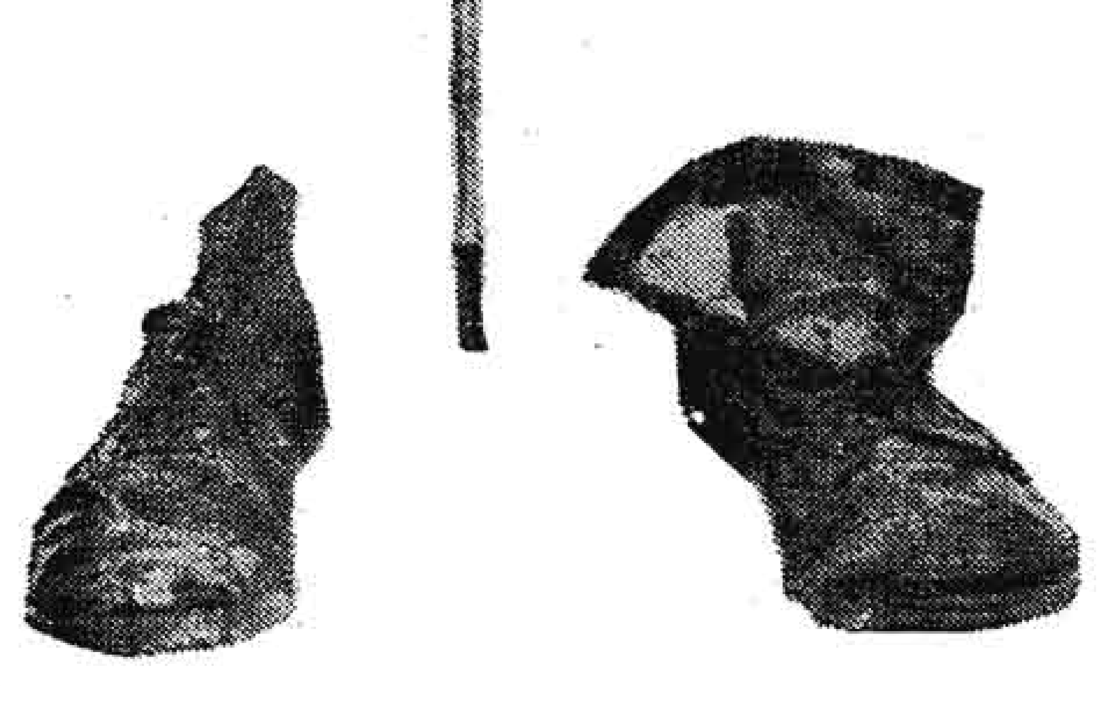
Comencé "On the Bowery" buscando la mayor libertad de forma posible. Empezamos sin libreto, ni diálogos, ni nada previsto. A medida que avanzábamos, establecimos un mínimo de control para evitar el caos. Finalmente, hicimos planes detallados y hasta un esquema general. Pero, precisamente porque habíamos empezado con un sentido de libertad total, nos fue posible luego encontrar la forma con toda libertad.

(Traducción A. F.)









SIMBOLISMO DE CHARLOT

POR ANDRE BAZIN

CHARLOT ES UN PERSONAJE MITICO

Charlot es un personaje mítico que domina cada una de las aventuras en las que está. Para cientos de millones de hombres sobre el Planeta, Charlot es un héroe como lo han sido para otras civilizaciones Ulises o Rolando, con la diferencia de que nosotros conocemos hoy a los héroes antiguos a través de obras literárias terminadas que han fijado definitivamente sus aventuras y avatares, mientras que Charlot está siempre libre de entrar en un nuevo film.

¿PERO QUE ES LO QUE HACE RECONOCIBLE A CHARLOT?

La continuidad y la coherencia de la existencia estética de Charlot no podrían evidentemente asegurarse más que a través de los films en que él habita. El público reconoce su rostro y especialmente su pequeño bigote mucho más que su vestimenta, aunque también ésta sea parte importante. En "El Peregrino",

Charlot no aparece más que vestido con rayas de prisionero forzado y como clérigo, y en muchas escenas de otros films, Charlot lleva smoking o frac elegante de millonario. Pero estas señas físicas serían de importancia primordial si uno no encontrara sobre todo las constantes internas y realmente constitutivas del personaje. Estas son mucho menos fáciles de definir o describir. Uno puede tratar de hacerlo, por ejemplo, a partir de su manera de reaccionar ante un tipo dado de acontecimiento. Así la falta completa de empeño cuando el mundo le opone una resistencia demasiado grande. El trata entonces de eludir la dificultad en lugar de resolverla, una solución provisional le es suficiente como si el porvenir no existiera. En "El Peregrino", por ejemplo, saca un pastel del aparador con una botella de leche de la que se tendrá que servir unos instantes más tarde: el pastel naturalmente le caerá sobre la cabeza. Pero si lo provisional le es siempre suficiente, él da pruebas de inmediato de una ingeniosidad prodigiosa. Ninguna situación lo deja jamás desamparado. Para él hay solución para todo, aunque el mundo, y más todavía quizás el de los objetos que el de los hombres, no esté hecho para él.

CHARLOT Y LOS OBJETOS

La función utilitaria de los objetos se refiere a un orden humano que es también utilitario y que confronta el porvenir. En este mundo, el nuestro, los objetos son instrumentos más o menos eficaces y dirigidos a una meta precisa. Pero los objetos no le sirven a Charlot como nos sirven a nosotros. De la misma manera que la sociedad no lo acepta más que provisionalmente por algún malentendido, cada vez Charlot se quiere servir de un objeto según su modo utilitario, es decir social, o bien los toma con una torpeza ridícula (en particular en la mesa), o bien son los objetos mismos que lo rechazan voluntariamente. En "Un Día de Placer", el viejo Ford se detiene cada vez que él abre la portezuela. En "Charlot entierra su vida de Niño", la cama mecánica hace todo lo que puede para impedirle que se acueste. En "Charlot Usurero", las piezas del despertador que ha desmontado se ponen a moverse solas como gusanos. Pero, inversamente, los objetos que lo rechazan en cuanto a su uso propio, le son en cambio muy útiles en funciones que no les corresponden, porque Charlot hace de ellos un uso multiforme cada vez que tiene necesidad de algo. El pico de gas de "Policeman" le sirve para asfixiar al terror del vecindario. Un poco más tarde la estufa de hierro servirá para descalabrarlo (mientras que el garrote objeto "Funcional", no le servirá para nada). En "Charlot se Escapa" una pantalla lo transforma en una lámpara invisible a los ojos de los policías. En "Idilio en el Campo", una camisa sirve de mantel y las mangas de servilleta, etc. Parece como si los objetos no aceptaran ayudar a Charlot más que al margen del sentido que la sociedad les ha asignado. El ejemplo más bello de esta dislocación es la famosa danza de los panecillos en que la complicidad del objeto rompe en una coreografía gratuita.

Examinemos otro gag característico. En "Charlot se Escapa", Charlot cree haberse desembarazado de los guardianes que lo perseguían al tirar piedras de lo alto de un acantilado; los guardianes, en efecto, quedan más o menos descalabrados. Pero en lugar de aprovecharse de la situación para alejarse de ellos, Charlot se divierte en terminar su trabajo tirándoles otras piedras pequeñas. Haciendo esto, no ve que ha llegado uno detrás de él que lo está observando. Buscando una piedra con la mano Charlot encuentra entonces el zapato del guardián. Admire el lector su reflejo: en lugar de tratar de escapar, en lo que no tendría ninguna probabilidad, y habiendo medido lo desesperado de la situación, Charlot recubre el pie aciago con un poco de polvo. Usted ríe y su vecino también. Todo el mundo ríe al principio con la misma risa. Pero yo he escuchado este gag veinte veces en salas diferentes; cuando el público, o una parte de él, estaba compuesto de intelectuales (estudiantes por ejemplo), una segunda ola de risa de naturaleza diferente irrumpía. En este instante, la sala no estaba ya llena por el golpe de risa inicial, sino por varios ecos de risas interferentes reflejadas por el espíritu de los espectadores como las paredes invisibles de un abismo. Estos efectos de eco no son siempre oíbles en todas las salas, en primer lugar porque dependen del público, pero sobre todo porque los gags de Charlot son a menudo de una tal brevedad que no dejan más que el tiempo estrictamente necesario y suficiente para asirlos y porque no son seguidos de ningún tiempo muerto en la actuación que permita reflexionar. Es lo contrario de la técnica impuesta en el teatro en cuanto a las risas de la sala. Aunque formado en la escuela del "Music-Hall", Charlot ha purificado la comicidad rechazando toda complacencia con el público. Su exigencia de simplicidad y de eficacia es totalmente llevada por la claridad más elíptica posible del gag, pero una vez ha terminado, Charlot se niega a darle más tiempo. La técnica del gag de Charlot merecerá naturalmente ella sola un estudio que nosotros no podemos emprender aquí. Será suficiente quizás haber hecho comprender que ha alcanzado una especie de perfección límite, en la densidad suprema del estilo. Es absurdo tratar, por ejemplo, a Charlot como un payaso de genio. Si el cine no hubiera existido. Charlot hubiera sido, sin duda, un payaso genial, pero el cinema le permitió exaltar la comicidad del circo y del Music-Hall al más alto nivel estético. Le hacían falta a Chaplin los medios del cine para liberar la comicidad al máximo de las servidumbres de espacio y tiempo impuestas por la escena o por la arena del circo. Gracias a la cámara, la evolución del efecto cómico podía ser presentado desde el principio al fin con la más grande claridad, no solamente no había necesidad de aumentarlo para que toda la sala lo comprendiese, sino que se podía afinar el gag hasta el extremo, limar y disminuir las piezas para hacer una mecánica de alta precisión capaz de responder inmediatamente a los resortes más delicados.

Es por otra parte significativo que los mejores films de



Chaplin puedan ser vueltos a ver indefinidamente sin que el placer disminuya. La satisfacción causada por ciertos gags es inagotable así como profunda, sobre todo porque la forma cómica y el valor estético no le deben esencialmente nada a la sorpresa. Esta, agotada en la primera visión, deja lugar a un placer mucho más refinado que es la espera y el reconocimiento de una perfección.

CHARLOT Y EL TIEMPO

El gag que nosotros hemos citado abre, bajo el primer choque cómico, un abismo espiritual que se provoca en el espectador sin que tenga el tiempo de explorar este vértigo delicioso que modifica rápidamente la tonalidad de la risa. Es que Charlot lleva hasta el absurdo su tendencia fundamental de no sobrepasar el instante. Desembarazado de los dos guardianes gracias a su capacidad de utilizar el terreno y los objetos, cesa, tan pronto el peligro ha pasado, de pensar en una reserva de prudencia suplementaria: la sanción no se hace esperar. Pero esta vez es tan grave que Charlot no puede instatáneamente encontrar la solución (debemos estar seguros por lo tanto de que no tardará), no puede sobrepasar el reflejo y el simulacro de la improvisación. Un segundo, el tiempo de un gesto de negación, y la amenaza será ilusoriamente descartada; borrada por este golpe irrisorio. ¡Que uno no confunda groseramente el gesto de Charlot con el de la avestruz que méte la cabeza en la arena! Todo el comportamiento de Charlot lo contradecirá. Charlot es la improvisación misma, la imaginación sin límites ante el peligro. Pero la rapidez de la amenaza y sobre todo su brutalidad, por contraste entre el estado de espíritu eufórico de que surgió, no le permiten por esta vez salir inmediatamente. En lugar de resolver el problema, Charlot no tiene otros recursos que suprimir las apariencias. ¿Quién sabe si este gesto, por la sorpresa que provoca en el guardián que esperaba un movimiento de miedo, no contribuirá finalmente a darle la fracción de segundo necesaria para encontrar en seguida el medio de huir?

Este gesto de borrar el peligro hace desde luego parte de un conjunto de gags propios de Charlot, entre los cuales haría falta poner el del célebre camuflaje en árbol de "Charlot Soldado". "Camuflaje" no es la palabra. Es en realidad más exactamente una operación de mimetismo. Los reflejos de defensa de Charlot conduce a una reabsorción del tiempo por el espacio. Arrinconado a un peligro supremo e inevitable, Charlot se hunde en las apariencias como un cangrejo en la arena (y ésta es apenas una metáfora: al principio de "Charlot se Escapa", nosotros vemos al forzado salir de la arena donde se había escondido cubriéndose de nuevo cuando el peligro reaparece). El árbol de tela pintada donde Charlot se esconde, se confunde de manera alucinante con los del bosque. La brusca inmovilidad vegetal del árbol-Charlot es la misma que la del insecto que se hace el muerto (compare el lector igualmente el gag de Charlot que hace ver que ha sido matado por el tiro de fusil del guardián en "Charlot se Escapa"). Pero lo que distingue a Charlot del insecto, es la prontitud con qué él vuelve de la disolución espacial en el cosmos a la más perfecta readaptación activa al instante. Así, inmóvil en su árbol, aplasta, uno después del otro, con un movimiento de las "Ramas" rápido y preciso, los soldados alemanes que pasan delante de él.

LA PATADA ES EL HOMBRE

Este desapego supremo respecto al tiempo biográfico y social en el que nosotros estamos sumergidos y que es para nosotros causa de remordimiento y de inquietud, Charlot lo expresa con un gesto familiar y sublime: esta extraordinaria patada al revés que le sirve tanto para desembarazarse de la piel de plátano que él ha pelado y de la cabeza imaginaria del gigante Goliat que, más idealmente todavía, de todo pensamiento molesto. Es significativo que Charlot no da nunca puntapiés hacia adelante. Aun las patadas al trasero de sus contrincantes, él se las arregla para enviárselas desde el otro lado. Un zapatero no vería sin duda más que la consecuencia del tamaño demasiado grande de los zapatos. Se me permitirá por lo tanto pasar por alto este realismo superficial y de descubrir en el estilo y la utilización tan frecuente y tan personal de la patada hacia atrás el reflejo de una actitud vital. Por otra parte, a Charlot no le gusta encarar la dificultad de frente; a él le gusta más atacar por sorpresa al dar la espalda; por otra parte, y sobre todo cuando deja de tener una utilidad precisa (la simple venganza), esta patada al revés expresa perfectamente la preocupación constante de Charlot de no estar atado al pasado, de no arrastrar nada. Esta admirable patada es desde luego capaz de explicar mil matices desde la venganza agresiva hasta la expresión alegre de "Al Fin Libre" a menos que él no se sacuda para desembarazarse de un invisible hilo en la pierna.

EL PECADO DE LA REPETICION

La tendencia a la mecanización es la repuesta de su no adhesión a los acontecimientos y a las cosas. Como el objeto no se proyecta jamás en el porvenir, según una previsión utilitaria, cuando Charlot tiene con él una relación de duración, él contrae muy rápidamente una especie de calambre mecánico, un hábito superficial donde se desvanece la consciencia de la causa inicial del movimiento. Esta enojosa inclinación le juega siempre malas pasadas. Está en el principio del famoso gag de "Tiempos Modernos" donde Charlot, trabajando en la cadena, continúa espasmódicamente a fijar tornillos imaginarios. Pero uno lo descubre bajo una forma más sutil en "Policeman", por ejemplo. En la habitación donde él es perseguido por un tipo mucho más grande, él pone la cama entre su adversario y él. Sigue una serie de movimientos en que cada uno recorre de una parte a la otra la cama. Al cabo de un cierto tiempo, Charlot termina, a despecho de la evidencia del peligro, por habituarse a esta tendencia de defensa provisional y, en lugar de subordinar sus medias vueltas a la actitud de su adversario, se pone a hacer sus idas y vueltas mecánicamente como si este gesto fuera suficiente para separarlo eternamente del peligro. Naturalmente por estúpido que fuera el adversario, le es suficiente romper el ritmo una vez para que Charlot mismo caiga en sus brazos. Yo creo que no hay en toda la obra de Chaplin un ejemplo de mecanización que no le juegue una mala pasada. Y es que la mecanización es de alguña manera el pecado fundamental de Charlot. La tentación permanente. Su libertad respecto a las cosas y los acontecimientos no se puede proyectar en la duración más que bajo una forma mecánica, como una fuerza de inercia que continúa después de un lanzamiento inicial. La acción de el hombre-de-la-sociedad, es decir ustedes y yo, es organizada por la previsión y controlada en el curso de su desarrollo por una referencia constante a la realidad que quiere modificar. Ella se adhiere totalmente a la evolución del acontecimiento en el que está insertada. La de Charlot al contrario es hecha de una sucesión de instantes. Pero viene la pereza y Charlot reproduce en los instantes siguientes la solución que convenía a un momento dado. El pecado capital de Charlot, con el que no duda por lo demás de hacernos reír a sus expensas, es la proyección en el tiempo de una manera de ser apropiada al instante; es la "repetición".

Yo creo también que hace falta relacionar al pecado de repetición a la familia de gags bien conocidos en que nosotros vemos a Charlot feliz, llamado al orden por la realidad. El célebre gag de "Tiempos Modernos" en que Charlot se quiere bañar y se tira en el río... que no tiene más que veinte centímetros de agua, o aquel del principio de "Policeman" en que Charlot, convertido por el amor, sale con las manos juntas y los ojos mirando al cielo y... se rompe la cara con la escalera. Bajo reserva de un inventario más preciso, yo adelantaría con gusto que todas las veces que Charlot nos hace reír a sus expensas, y no a la de los otros, es que ha tenido de alguna manera o de otra la imprudencia ya sea de asimilar el porvenir al presente, ya sea todavía de volver a entrar ingenuamente en el juego de los hombres -según-la-sociedad y de creer en algunas de sus grandes máquinas para hacer el porvenir: máquinas morales, religiosas, sociales, políticas....

UN HOMBRE FUERA DE LO SAGRADO

Uno de los aspectos más característicos de la libertad de Charlot en relación a la sociedad, es su total indiferencia a las categorías de lo sagrado. Yo entiendo naturalmente por sagrados los diversos aspectos sociales de la vida religiosa. Los viejos films de Charlot constituyen la más formidable suma anticlerical que se pueda imaginar de la sociedad provinciana puritana de los Estados Unidos. Baste recordarse de "El Peregrino" y de estas caras prodigiosas de diáconos, sacristanes, de beatas agrias y desdentadas, de cuáqueros solemnes y angulosos. El mundo de Dubout resulta infantil en comparación con esta caricatura social digna de Daumier. Pero la fuerza principal de este retablo viene de que el ácido que ha formado el agua-fuerte no es el anticlericalismo, sino más bien lo que se podría llamar un aclericalismo radical. Es esto por lo demás lo que permite que el film permanezca en los límites de lo tolerable: ninguna voluntad sacrílega. Un pastor mismo no llegaría a ofenderse de la vestimenta de Charlot. Pero es mucho peor: una especie de reducción a la nada de lo que justifica sus personajes, sus creencias, y sus actos. Charlot no tiene absolutamente nada en contra de ellos. El puede hasta simular todos los ritos del oficio del domingo, dar un sermón para darles placer o para desviar las sospechas de los policías, es más o menos como si se hubiera introducido en el ritual de una danza negra. De la misma manera ritos y fieles son rechazados en un mundo absurdo, reducidos a una existencia de objetos ridículos y casi obscenos a fuerza de estar privados de sentido. Por una paradoja irrisoria, los únicos actos que toman un sentido en esta ceremonia son justamente los de Charlot al verificar el peso de la colecta, agradeciendo con una sonrisa a los donantes más generosos y frunciendo el ceño reprobador ante la intención de los más tacaños. Igualmente su manera de saludar muchas veces después del sermón como un actor de Music-Hall contento de sí mismo. No es por azar que el solo espectador que entra en su juego de aplaudismo sea un sucio niño mocoso que no cesa durante todo el Oficio, a pesar de las amonestaciones de su madre, de mirar las moscas volando.

Pero los ritos religiosos no son lo único. La sociedad contiene mil convenciones que no son más que una manera de Oficio permanente que se da a sí misma. Así es por ejemplo la manera particular de comer en sociedad. Charlot no llega nunca jamás a servirse convenientemente de los cubiertos. El mete regularmente el codo en los platos, vierte la sopa sobre su pantalón, etc. El colmo es seguramente cuando él mismo es camarero de un restaurant (en "Charlot Patina", por ejemplo). Religioso o no, lo sagrado está presente por todas partes en la vida social, no solamente en el magistrado, el policía, el cura, sino hasta en el ritual de la alimentación, de las relaciones profesionales, de los transportes en común. Es así como la sociedad mantiene su coherencia como un campo magnético. Inconscientemente, a cada minuto, nosotros nos alineamos sobre estas líneas de fuerza. Pero Charlot es de otro metal. No solamente él escapa a su cárcel, sino que la categoría misma de lo sagrado no existe para él, ella le es tan inconcebible como la rosa a un ciego de nacimiento.

Más exactamente una buena parte de la comicidad de Charlot nace de los esfuerzos que él tiene que hacer (por las necesidades provisionales de la causa) para seguirnos el paso: así cuando se esfuerza por comer correctamente, beber con delicadeza, o cuando él pone en su vestimenta una coquetería ridícula...

(Traducción de N. A.)



ANDRE BAZIN

un crítico que era un creador

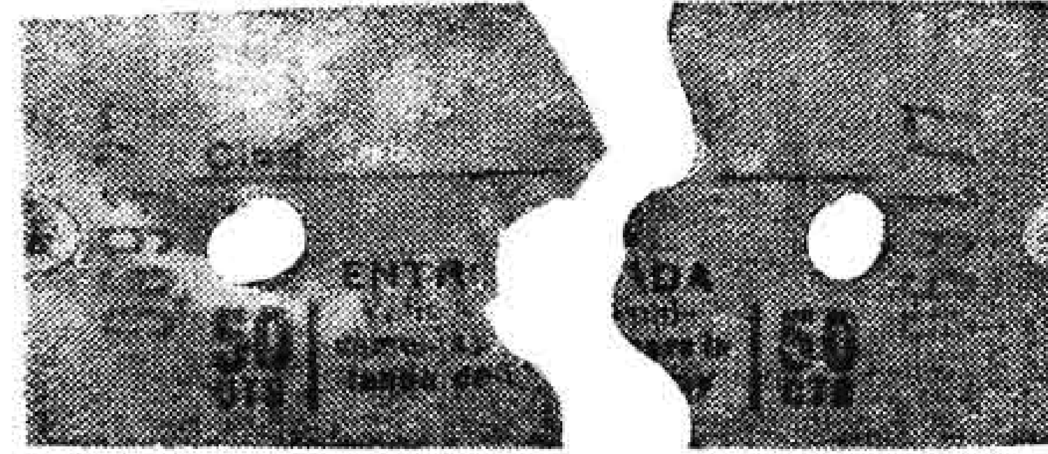


Desde hace largos años ha estado abierto en el cine un creciente vacío entre la teoría de este arte y la práctica del mismo. Hasta entonces una especie de "Viejo Testamento" cubría casi enteramente el análisis de las realizaciones y se utilizaba, con mayor o menor éxito, para el comentario de las imágenes que iban produciendo los estudios de todo el mundo. Este "Viejo Testamento" se centraba fundamentalmente en los excelentes ensayos de Eisenstein sobre "La Forma del Cine" y "El Sentido del Cine", así como los comentarios y análisis de Pudovkin acerca de la imagen cinematográfica y de su continuidad. Kulechov, Bela Balasz, Grierson, Spottiswoode, Epstein y otros, añadía un cúmulo de ángulos y facetas, pero sin alterar los fundamentos conceptuales de la estética establecida. La crisis llegó con el advenimiento del cine sonoro. A partir de este momento —y por razones que entonces no se entrevieron sino confusamente— hay un creciente margen de inadecuación entre las obras que se producen y las bases teóricas que se pretende aplicarles. Ante tal situación los críticos y teóricos se vieron abocados a una disyuntiva. Pero no supieron analizar las causas profundas de esta patente disociación y, a manera de una disputa presocrática, fomentada además por la patente baja de calidad de las películas sonoras —tomaron partido por la teoría. Así se trató de integrar la nueva dimensión sonora en un concepto y un sistema de coordenadas eminentemente de cine mudo, basados en el montaje tradicional. Cuando esta operación no resultaba posible —aún en el caso de obras aceptadas como artísticamente válidas—, en lugar de revisar a fondo los conceptos teóricos se recurría en general a la acusación de "traición al espíritu del cine".

Cuando el joven crítico Andre Bazin publicó su artículo "Ontología de la Imagen Cinematográfica" en la revista "Problemas de la Pintura", se comenzó a romper este curioso silencio sobre el tema esencial de la teoría del cine. Era el primer paso de una mente excepcional hacia la dilucidación de muchos de los problemas fundamentales de la creación cinematográfica. Su nombre apareció firmando ensayos en las más importantes publicaciones francesas —Ecran Francais, Esprit, France Observateur, L'Age Nouveau, Revue de Cinema, Cahiers du Cinema—, que fundó y dirigió hasta su muerte en 1958. Su obra fundamental ha sido recogida en dos tomos de "Les Editions du Cerf" que llevan el título general de "Qu'est-ce que le cinema" (¿Qué es el cine?) El primer tomo está subtitulado "Ontología y Lenguaje". El segundo: "El Cine y las otras Artes". Ambos representan lo que ya podemos llamar, para continuar la comparación, el "Nuevo Testamento" de la teoría del cine. En sus textos Bazin estudia y demuestra su teoría de que ya en el cine mudo existen antecedentes de un cine que no corresponde a la teoría tradicional del montaje. Sitúa estos antecedentes de manera muy clara en las obras de Erich Von Stroheim, Jean Renoir, Carl Dreyer, Murnau y Flaherty. Partiendo de estos principios Bazin establece que, a partir de 1928, la oposición esencial entre distintas estéticas cinematográficas no fue —como se creyó insistentemente— entre "cine mudo" y "cine sonoro", sino entre dos concepciones fundamentales del lenguaje fílmico que abarcan tanto el período del cine silente como del cine hablado. Para él, por un lado están los realizadores que creen en la imagen (grupo de montaje), y por otro están los realizadores que creen en la realidad y en donde se encuentran los directores ya mencionados (Stroheim, Renoir) y una parte de los nuevos valores que surgieron en el cine sonoro a partir de 1940: Orson Welles, Robert Bresson, William Wyler, etc. Los primeros (aquellos que creen ante todo en la imagen) desarrollaron su arte añadiendo a la cosa representada el valor (o indicación) de su representación misma. Por medio del montaje elaboraron toda una estética de la alusión, orientando la representación de la cosa, dándole un sentido unilateral por medio de una ordenación selectiva, dirigida. Los segundos (aquellos que creen ante todo en la realidad y que tienen una constante técnica en la utilización de la profundidad de campo, el movimiento de cámara para poder lograr el plano secuencia, el plano fijo que permite el montaje interior de los personajes) apelaron desde un principio a la simultaneidad de acciones, al plano secuencia, permitiendo al material filmado un sentido plural o ambiguo y utilizando el montaje como mera continuidad espacio-temporal, como un "habitat" de la acción y no como la acción misma.

Andre Bazin nunca pudo poner personalmente en práctica sus principios estéticos. Al morir tenía planeada una película sobre las iglesias góticas de Francia que nunca llegó a realizar. Pero el nacimiento del nuevo movimiento de jóvenes directores cinematográficos que practican sus teorías y que han sacado al cine francés del marasmo en que estaba, son su mejor logro.




50
50











MONSIEUR verdoux



Aunque me han dado mayor espacio que de costumbre para escribir, y me propongo eliminar casi todas las consideraciones en bien de la brevedad, sólo puedo decir unas cuantas cosas de las muchas que yo creo que deben decirse de la película de Charlie Chaplin. Sólo me queda esperar que estas notas puedan sugerir pálidamente la apreciación minuciosa, la gratitud y el tributo que debemos a éste gran poeta y a su gran poema, y ayudar a algunos lectores a disfrutar otras de las cosas que Chaplin ha hecho.

El film en síntesis: Henri Verdoux, cajero de un banco francés en la década del 30 al 40, que ha perdido su empleo en una depresión, idea un negocio propio con el cual mantener a su esposa paralítica (Mady Corell) y a su pequeño hijo. Verdoux se convierte en un asesino profesional de mujeres acomodadas. Las enamora, se casa con ellas, maniobra hasta apoderarse de sus pequeñas fortunas, las mata y luego hace desaparecer sus cadáveres. Con las ganancias juega a la bolsa. Lo vemos actuando sobre cuatro mujeres. Una asciende, convertida en humo, cuando Verdoux aparece en la pantalla. Otra es una viuda muy destacada en sociedad (Isobel Elsom) a la que él halaga incesantemente a través de casi toda la película, mientras la viuda lo cree un "boulevardier". La tercera es una vieja provinciana y agria (Margaret Hoffman) cuyo dinero Verdoux persigue con cronómetro hasta que la despacha con suma rapidez, haciéndose pasar por un ingeniero civil trotamundos. La cuarta es una ex-vividora medio demente (Martha Raye), que se ha sacado la lotería y que toma a Verdoux por un capitán de barco. Los esfuerzos de éste por matarla son casi los únicos pasajes de puro astracán en toda la película.

Verdoux es un hombrecillo muy ocupado —sus negocios lo hacen transportarse rápidamente de un extremo a otro de Francia y de la crema al fondo de la sociedad— y rara vez puede visitar su verdadero hogar. A veces, cuando lo hace, suele mezclar los negocios con el placer. Un amigo farmacéutico (Robert Lewis) le habla de un nuevo veneno, indoloro e imposible de descubrir. Conquista por la calle a una joven poco amistosa (Marilyn Nash) en la que quiere probar el veneno, pero la deja ir cuando descubre que, como él, ella "puede matar por amor". Cuando más tarde vuelve a tropezársela, por accidente, la aleja de sí ocultando su verdadero yo. Antes de terminar el "film", mucho después de abandonar sus negocios, vuelve a encontrársela. Pero en ese preciso momento es reconocido por parientes de una ex-esposa. Después de demostrar con cuanta facilidad pudo haber escapado, se coloca deliberadamente en manos de la policía. La película termina con las famosas escenas en que Verdoux escucha su sentencia y se explica, más o menos, al tribunal y al mundo, presenta sus fríos respetos al periodismo y a Dios y se encamina hacia la guillotina.

Olvídense de cuanto hayan leído sobre esta película. Lo que se ha dicho tiene interés, pero da sobre todo, una medida clara de la diferencia entre lo que un genio presenta al mundo y lo que el mundo está preparado para ver. No tengo espacio para analizar ni para discutir en detalle esta peculiar forma de crítica, pero en conciencia hay que mencionar algunos de sus puntos. El grueso de lo que estos críticos han dicho, por ejemplo, es que la película no es cómica, que es moralmente dudosa, que es de mal gusto, que Chaplin nunca debió abandonar su vagabundo, que la Raye se roba las escenas con Chaplin; que Chaplin no sabe elegir un reparto, escribir, dirigir, ni producir; que para todos estos papeles debió haber elegido actores que conocieran la técnica del cine desde que comenzó a hablar. Respuesta al canto:

Que la película no es cómica: No lo es para aquellos que no saben ver ni entender problemas que se alejen del cliché y que puedan ser explorados e iluminados con una parodia poética de ese mismo cliché; para los que no gustan de la ironía fría y nihilista; para los que no sienten respeto por un artista que subordina su tremenda comicidad a la sombría médula de su obra.

Que es inmoral. Esto se discutirá más adelante. Pudiera hacerle más caso a los que han protestado, si alguno de ellos fuera capaz de reconocer un acto de heroísmo moral y artístico cuando se lo ponen delante. Ninguno lo reconoció.

Mal gusto. Verdoux es de mal gusto, si la muerte también lo es, (como creen tantos norteamericanos), y si es de mal gusto tratar con seriedad un asunto serio, y hacer que la comedia penetre hasta el hueso.

El vagabundo. Los niños muy chicos se oponen fieramente a que se hagan cambios, por pequeños que sean, en los cuentos que ya se les ha contado. Por lo general, a los niños y niñas mayores no se les respeta por un conservadorismo tan extremo.

Lo de Martha Raye. Verdoux no puede propiamente llevarse las carcajadas; para eso está ahí la Raye. Esta hace espléndidamente su papel, y Chaplin la sonsaca para frustrarla después con igual esplendidez. Uno de los mejores aspectos de sus milagrosas actuaciones es su habilidad y su gentileza contenidas; en éstas y en muchas otras escenas, donde él es el elemento, provocador, el sarcástico director de circo, el maestro de ceremonias inspirado.

El reparto. La sola presencia de Martha Raye desmiente aquello de que el reparto es malo. Como la de Marilyn Nash. Que me digan una actriz de experiencia que sepa dar a ese papel, además de su porte encantador, su espíritu, su vitalidad y su frescura, que son el elemento que conviene exactamente. Otro tanto puede decirse de todos los actores, grandes y pequeños, de la película. Chaplin es el hombre más sensible, imaginativo y exacto que pueda concebirse en la selección de actores. Estos críticos lo son menos.

El guión. En el plano verbal, casi todo *Verdoux* es inferior a sus logros visuales, lo que equivale a decir que sólo estamos ante uno de los guiones más talentosos que se hayan escrito. Chaplin también es autor del relato y de sus sutilezas; planeó una de las pocas películas realmente *formadas* que se hayan producido en muchos años; inventó por lo menos veinticinco personajes que viven muy intensamente, como tipos sociales y como individuos; y reprodujo, con igual limpieza y contención, la gran fachada completa de una sociedad, cosa que era pertinente a su tema. (Las omisiones importantes son los campesinos y los obreros; el mundo de *Verdoux* es un mundo de utilidades mal habidas, por la casualidad, por la herencia, por el crimen).

La dirección. Chaplin dirigió esta película, y todos los actores mencionados y todos los éxitos que aquí se sugieren, y otros quizás mayores, manipulando un vasto conjunto de personajes, ideas, ambientes y estilos y tonos secundarios con perfecta imaginación y expresividad visuales, y con la más pura gracia, fuerza y economía. Como ejemplo de dirección tan brillante puedo recomendarles *"Tiempos Modernos"*, de Chaplin, y *"Frontera"* de Dovzhenko. Desde entonces no ha habido nada más.

Ambientación. Se la critica por mezquina. Se dice que Francia no es así. La verdad es que la película es un manifiesto contra un tipo de vulgaridad en que Hollywood se ahoga —la tentativa de vestir el vacío de suntuosidad. La película parece hecha a mano, no a máquina. Como los personajes, la actuación y la dirección, la ambientación es poética, no naturalista, aunque hay elementos naturalistas poéticamente bien utilizados. La Francia de Verdoux es una paráfrasis sumamente inteligente, mucho más convincente de su lugar —un poco en el mundo real, un poco en el de la imaginación— que la mayor parte de las películas en cuanto al suyo, extranjero, nativo o imaginario.

Nuevas técnicas. Son en general débiles derivados de estilos perfeccionados antes de que llegara el sonido, en Rusia, en Alemania y en los Estados Unidos, por Chaplin entre otros. Nada virtualmente se ha



hecho con el sonido. Siendo lo que es, el nuevo estilo puede utilizarse decorosamente, como quedó demostrado con *Los mejores años de nuestra vida*. Pero en la película bien realizada de tipo corriente, como las que estos críticos elogian, el nuevo estilo significa nada más que esto: el arte de hacer películas, o de mover imágenes, ha estado tan enfermo durante tanto tiempo, que lo más que logra hacer es cambiar incesantemente de posición, de una llaga producida por la larga postración a la otra. Chaplin, en cambio, cree evidentemente que si uno puede inventar algo digno de verse, la cámara debe quedarse quieta y bien enfocada, para que podamos verlo. Esa sigue siendo, y siempre lo será, una de las mejores maneras de manejar una cámara. Chaplin es uno de los grandes que sigue defendiendo este principio.

Sin duda, hay que ser competente para ver lo que Chaplin nos presenta, y gracias a las depravaciones del "estilo" posterior del cine, casi todos nosotros tenemos la vista estropeada. No sabemos apreciar la rapidez y la falta de reiteración, ni la ausencia de composición imaginativa y de lindura, ni el genio de Chaplin para crear un ambiente cuando el ambiente es importante (la primera gran toma del jardín cerrado de Verdoux); ni la atmósfera, la autenticidad y la belleza lograda mediante figuras sin forma (algunas tomas sueltas maravillosas de grupos, hechas con cristal, grava, cielo gris, cabezas pálidas y ropas oscuras, en el garden-party); ni el ingenio visual (la larga toma supremamente cómica del lago, en la que el bote en que se va a cometer el asesinato es casi imperceptible, de pequeño). Somos lo bastante listos como para reconocer un cliché, nunca lo bastante para reconocer la brillantez con que un maestro puede utilizarlo. Así pues, miramos burlonamente el uso frecuente de las ruedas de una locomotora que corre cada vez con más desesperación de un lugar a otro, para indicar el regreso o la partida en otro viaje de negocios, y decimos que Chaplin trata así, sin imaginación, de amarrar una continuidad sin forma. Pero lo cierto es que las ruedas hacen mucho. Son en el mejor sentido económicas; acumulan comicidad; expresan cada vez con mayor intensidad las ocupaciones cada vez más desesperadas de Verdoux, y amarran el *film* como un muelle tenso.

II

La actuación de Chaplin en el papel de Verdoux es la mejor que yo he visto. Ni siquiera puedo concretar la docena de *close ups*, tan grandioso cada uno de ellos y tan sutilmente relacionados con el todo y oportunos, que separados y unidos en serie son como las notas de un canto lento, magnífico y terrible, al cual el resto de la película sirve de acompañamiento. Pudiera escribir también muchas páginas sobre la riqueza y la calidad de la película como obra de arte y de genio; y otras tantas páginas para explicar desesperadamente la forma en que el intelecto, el instinto, la intuición, la inteligencia creadora y la experiencia pura de Chaplin como maestro y como hombre de teatro, se sirven mutuamente o chocan entre sí. Intelectualmente Verdoux parece ser, sin comparación, su película más ambiciosa. Y como la película provoca tantos temas que van más allá del de la comicidad, quisiera también tener todas las palabras necesarias para hacerle el honor que se merece exclusivamente como un *film* cómico, Y porque quiero y respeto esta obra tan profundamente, y creo que llega al nivel de las grandes obras de este siglo, quisiera poder discutir con el detenimiento necesario sus puntos débiles como obra de arte y de comprensión moral. En lugar de eso, he elegido contra mi voluntad un solo aspecto que me parece particularmente importante. Y temo que en este aspecto también me quede muy corto.

El tema de Chaplin, el más grande y el más adecuado a su época que hasta ahora haya elegido, es el mero problema de sobrevivir en un mundo como el nuestro. Con su instinto infalible habitual ha situado su argumento en Europa; los europeos tienen una conciencia que nosotros no tenemos del problema de la supervivencia. Con razón ha dejado de lado al vagabundo, cuyas encantadoras lecciones en el arte de sobrevivir son demasiado emotivas para sus fines, para su primera imagen del Hombre Responsable y de la civilización moderna. (Porque Verdoux encarna muchos de los mejores elementos de la civilización moderna, ya sea democrático-capitalista, fascista o comunista; lo que le falta en conciencia, lo tiene en cerebro; y los crímenes que comete los comete, o por lo menos eso cree él, por un amor compasivo y en el desempeño inflexible de sus responsabilidades). El vagabundo es el alma libre intacta en su coraje, su inocencia, su ansia de amor, su ridiculez y su pena. En él reconocemos mucho de lo que amamos en nosotros mismos. Verdoux está más cerca y es más oscuro, tanto que apenas podemos soportar reconocernos en él. Es el alma comprometida, dedicada, y esta alma no está intacta: contemplamos sus mortales agonías. Y este trágico proceso es tanto más terrible cuanto que está descrito sin gravedad, vivamente, con una alegría salvaje y fría; el alma que se destruye a sí misma rara vez se percata de su suerte.

El problema de la supervivencia: el Hombre Responsable. Chaplin desarrolla su terrible tema utilizando primordialmente la metáfora de los negocios. Pero la película es también una poderosa metáfora de la guerra: el hogar de Verdoux es una nación en guerra, la mujer y el niño son el frente interno. Verdoux es la fuerza expedicionaria, héroe de la más santa de las causas, y criminal de guerra. La película es aún más notable y fascinante como un estudio de las relaciones entre los fines y los medios, como una metáfora de la personalidad moderna, es decir, la personalidad típicamente "responsable" que reacciona a las presiones contemporáneas siguiendo la lógica de la moral contemporánea.

En los términos de esta metáfora, los personajes básicos son pocos. Verdoux, su esposa y su hijo son aspectos distintos de una misma personalidad. Verdoux es el amo, la inteligencia, y el inconsciente profundo; ha apartado de sí su alma y su futuro. Ha partido del supuesto de que parte hoy casi todo el mundo, una de las premisas principales en que descansa la civilización moderna: para preservar intactos en un mundo como el nuestro aquellos aspectos de la personalidad que nos son mejores y más caros, es necesario utilizar todo lo que es peor en nosotros, y es imposible hacer eso efectivamente si nos comunicamos honradamente con lo que es mejor en nosotros. De acuerdo con esto la personalidad que hasta que el mundo descubrió esa forma innoble de vivir, existió con pobreza y docilidad, pero felizmente, está rota y dispersa.

La esposa y el hijo están encerrados en un hogar que es a la vez santuario y cárcel, y allí, inmovilizados y cortados de la realidad, dejan virtualmente de existir como objetos vivos de amor; se convierten en un sueño cada vez más rígido. Pues cuando lo peor y lo mejor en la personalidad son separados así, y lo peor se pone al servicio nominal de lo mejor, es inevitablemente el bien el que sale explotado. El mal, que se considera un esclavo fiel, es un amo peligroso, y siendo activo y conocedor, crece, mientras que el bien, paralizado y sin posibilidad de conocimiento, decae. Como casi todos los hombres obcecados con lo implacable del mundo, Verdoux lleva su veneración de la inocencia hasta el extremo; está determinado a que nunca la toquen, a que nunca cambie (la canción de millones de soldados que añoran el hogar: "Queremos encontrarlo todo como cuando partimos"). Pero el cambio es inevitable e incontrolable. Las actitudes implacables y la adoración homicida de la inocencia estática se nutren mutuamente, y el hombre implacable empeora porque ha roto toda comunicación con la inocencia. Y la propia inocencia se altera. En el instante en que Verdoux dice a la esposa que por fin son dueños de la casa que habitan, ella se atreve a recordar con triste-

que eran más felices cuando eran pobres. Su rostro muestra la terrible pasividad del que tiene demasiado apoyo, la culpa intuitiva aún más terrible que viene de todo lo que se toma con inquietud, y de todo lo que no se dice ni se pregunta No es de extrañar que esta mujer se haya paralizado; lo que asombra es que siga respirando. La obligaron a la pasividad, la verdad fue destruída, el amor minado, su propio amor se convirtió en compasión, tanto como el de su marido, y la compasión y el miedo le impidieron preguntar qué estaba pasando. Como ocurre a menudo, no era ella la que quería estar tan bien protegida; eso era lo que el esposo deseaba, el único deseo que esperaba satisfacer, y ella lo dejó hacer.

En cuanto a Verdoux, está irreparablemente comprometido. La compasión que le queda le impide confesarlo todo a la esposa, y cambiar de oficio. Sólo la falta de amor pudo hacerle seguir ese curso —el deseo de venganza y la autocompasión disfrazados de piedad, la piedad disfrazada de amor, la arrogancia monstruosa y destructora de todo amor que se requiere para exigir a los inocentes que paguen por nuestras culpas. La necesidad constante de engañar el amor lo ha dañado aún más profundamente. Como muchos hombres de negocios que sienten que no son amados o que son capaces de amar totalmente, sólo puede propiciar y expresar su amor cubriendo en la forma más generosa posible las necesidades de los suyos. (Verdoux desea esto y no la simple supervivencia que su esposa prefiere, porque respeta los valores que cree despreciar. Recuérdese que durante sus años dóciles sirvió en el altar mayor de la civilización moderna, respirando años tras años el olor de santidad de El Banco, que disuelve el alma; tocando todo el día, día tras día, la riqueza sagrada que nunca debe atreverse a tocar con el deseo consciente. Cuando lo echan del empleo, este gesto implacable libera todo lo que hay en él de implacable). Pero eso nunca basta para satisfacerlo —sólo su satisfacción cuenta en esta casa— porque su esposa y su hijo apenas existen para él a no ser en un sueño de redención, que él debe trabajar sin descanso para mantener, mejorar, perfeccionar y merecer. Se establece un círculo vicioso. Sólo dando lo más posible, puede Verdoux expresar su amor; acallar su intuición moribunda de que su amor es defectuoso y que está equivocado aun en lo poco que cree tener razón; mantener el sueño que es lo único que resta del amor; exigirse cada vez más laboriosidad para el crimen; y mantener callada a la esposa.

Como por voluntad de Verdoux, el bien adquiere cada vez más la inmovilidad de la piedra, el mal se hace cada vez más proteico para disfrazarse ante los demás y ante sí mismo, sus viajes cada vez más mercuriales. (La personalidad de este hombre es también una metáfora constante de la civilización moderna, en la que, para no dar más que un ejemplo, la facultad creadora se paraliza excepto cuando funciona en interés de la utilidad y de la destrucción, que la hacen alcanzar más vigor que nunca). Verdoux no puede soportar quedarse tranquilo, dejar de trabajar como para darse cuenta de su situación. En su casa, no puede sentirse "en casa". Tiene que desempeñar sus papeles de marido y padre perfecto —a pesar de lo mucho que desea *ser* ambas cosas— como desempeña sus demás papeles. Todo lo que ama está saturado de engaño, y él también. Rara vez va a su casa, y aparentemente nunca pasa allí más de una noche. El espíritu dividido sólo puede determinar su unidad, o aunque sea el deseo o la ilusión de unidad, en la contemplación del crepúsculo o en los sueños, y la presión de los negocios siempre lo atenaza. De los negocios nada más. La familia de Verdoux apenas vive, y él está separado para siempre de la patética vida que aun conserva. Todo lo que requiere su inteligencia, su capacidad y su vitalidad, todo lo que le da vida, está en sus negocios. Verdoux es el personaje más solo que conozco, y nunca puede estar tan desesperadamente solo como durante esas horas que pasa entre sus seres queridos, en que debe engañar no a meras víctimas, sino a los que ama. Los únicos momentos en que se rompe esta soledad abrumadora, en que Verdoux llega a comunicarse sinceramente por poco tiempo que sea, con otros seres humanos, son los momentos en que sabe que sus víctimas se dan cuenta de que las está matando. No hay duda que quiere a su esposa y a su hijo —lo prueban dos de los *close-ups* más tiernos y bellos que se hayan hecho— pero en las profundidades tenebrosas en que no puede arriesgar ni una mirada sólo ama su idefensión, y más aun la idea del amor, y eso sólo porque el amor consagra su verdadero matrimonio, que es con la muerte.

III

El parlamento más misterioso de la película, la alusión de Verdoux a haber "perdido" a su familia, se aclara si las tres personas se miran como miembros de una misma personalidad. La esposa, a la que la separación y el engaño paralizaron tan irreparablemente, moría una muerte lenta desde el momento en que comenzó a inquietarse y no pudo, con su ternura mal dirigida, lograrse la confianza del esposo; y el niño no pudo sobrevivir mucho a la madre.

Con su desaparición, Verdoux se sitúa al borde de la muerte. Envejece, se encorva, se llena de dolores, se entiesa, no sólo por la pena o porque todo lo que amaba en su propia naturaleza está destruído, sino porque su muerte le ha privado del único motivo que él reconocería para su criminalidad. La tercera visita a la señorita Nash, a pesar de las buenas perspectivas, sólo logra comunicarle el brillo gentil de un anciano, pero en cuanto el peligro le exige una vez más trabajar y después de probar con cuánta facilidad pudo haber escapado se entrega distraído a la venganza de la sociedad, Verdoux se aviva y brilla como una serpiente que acaba de abandonar la piel con que pasó el invierno. Todo lo que le queda ahora son las memorias y el yo puro y desnudo, la voluntad desnuda de sobrevivir que descubre, con alivio infalible, que ya no hay razón para sobrevivir.

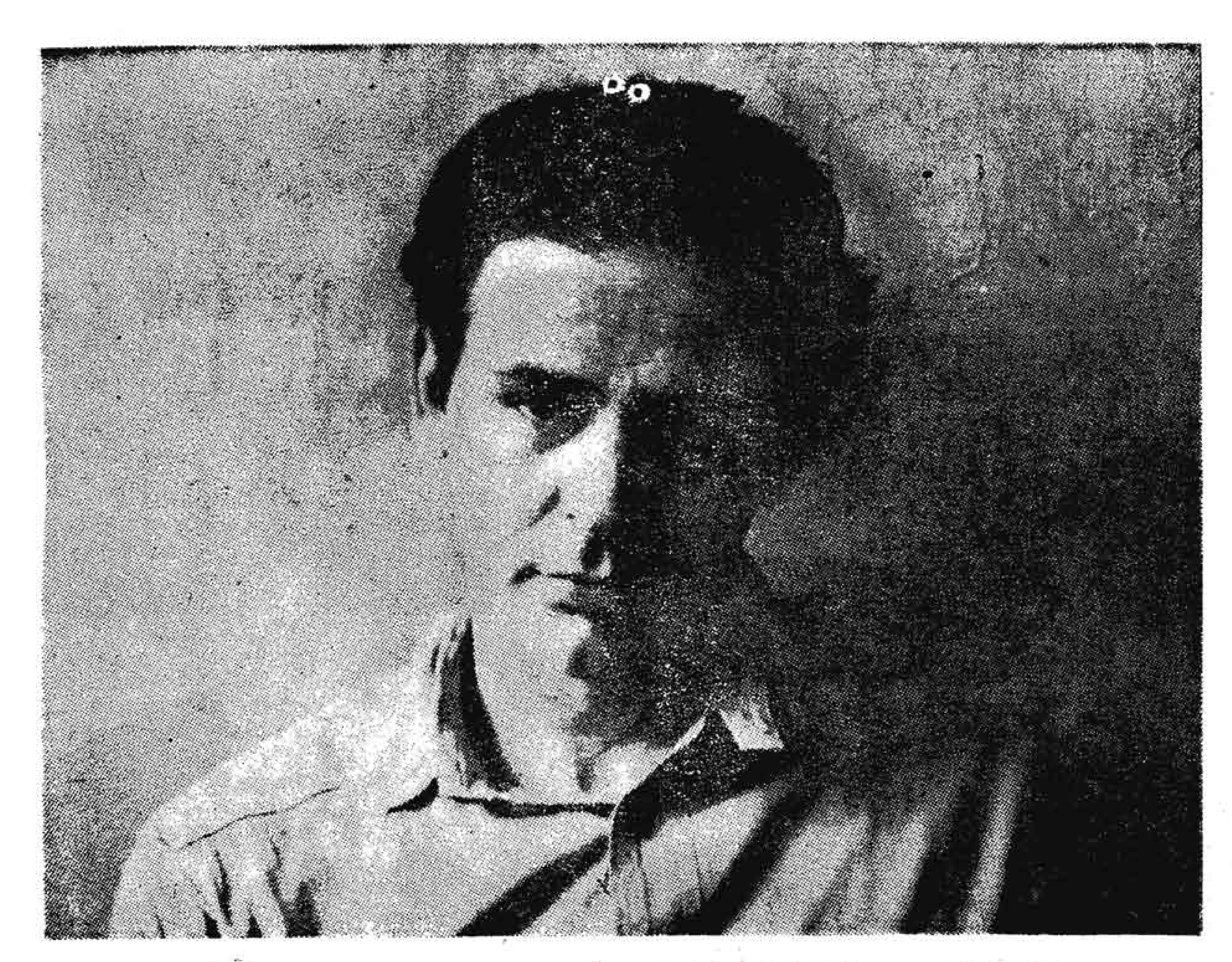
Con el alma al fin muerta, no es de asombrar que Verdoux se pronuncie con tanto orgullo en el tribunal y en capilla en términos del sueño que se forjó de sí mismo. Con menos orgullo y con mayor comprensión moral hubiera podido explicarse a su esposa, pero logró evitar esa posibilidad, al precio de su matrimonio y de la vida de ella. Una sola vez alguien reta con urgencia ese sueño de sí mismo: cuando conoce a la muchacha a la que perdona la vida, y logra resistir el reto en la escena más extraña y más aterradora que nunca se haya filmado

Creí que la película sería lo último en materia de odio a la mujer, pero aunque abunda, Verdoux manipula a sus víctimas en una forma notablemente genial y bondadosa. El único momento que llega a erizar los cabellos es cuando vuelve a tropezarse con la muchacha, la escena en que la aleja de sí. Después de todo, lo único que Verdoux arriesga con las infelices mujeres que mata, o trata de matar, es la vida. Pero esta muchacha es infinitamente más peligrosa. Es el único ser humano que tiene en común con él todo lo que considera de muy importante. Los dos han conocido el amor como la piedad apasionada por los desposeídos, los dos podrían matar por amor, los dos serían capaces de un amor más maduro únicamente con individuos de su propia especie. La muchacha está más cerca de Verdoux que su esposa, o que las esposas asesinadas; y al perdonarle la vida ha traicionado su matrimonio y su vocación. Como él es por sobre todas las cosas un padre de familia y un artista, la muchacha amenaza la estructura misma de su alma. Pero la voluntad desarreglada y rígida que ha hecho y mantenido a Verdoux nunca es tan fuerte ni tan implacable como cuando encara la amenaza de la curación. No conozco ningún momento tan tremendo ni tan bellamente logrado como aquel en que Verdoux se aparta de esta mujer con el sol dándole en la mejilla súbitamente arrugada, y murmura en la vocecita temblorosa, casi afeminada que expresa más que un odio y un terror mortales: "Anda, sigue tu camino".

Pero *¿por qué* Verdoux se hace asesino? He aquí una respuesta buena: ¿y por qué no? Verdoux es un negociante realista, y en términos de ese realismo la única diferencia entre la libre empresa para asesinar y la libre empresa para vender medias es la diferencia en responsabilidad jurídica y en ingresos netos. Y si la película se mira como una metáfora de la guerra, podríamos sonrojarnos de preguntar a Verdoux *¿por qué?*; o si se mira como una metáfora de la destrucción del alma, asesinar es una vocación demasiado blanda. Pero podemos preguntar por qué e inquirir por qué las exposiciones directas de Chaplin, casi todas hechas a través de Verdoux, son tan inadecuadas. Verdoux, sin duda, es grandioso culpando a la sociedad y absolviendo al individuo. Pero ¿es eso todo lo que Chaplin sabe? En ese caso, Chaplin es tan víctima del mal como lo es Verdoux o la sociedad que condena, y cuando el *film* penetra más se debe a la intuición, como si se viera en un sueño despierto. Si Chaplin sabe más, entonces comete una falta grave, como artista y como moralista, en aclarar nada más que lo que aclara y en arrojar a las masas del público un bulto tan cínico y equívoco, y una de las obras más puras y más valientes que yo conozco es, en su punto culminante, pura y valiente sólo contra el enemigo, no frente a la verdad. Las respuestas a por qué y cómo evitar la criminalidad debemos buscarla con más éxito dentro de nosotros que en la película; todo lo que ésta sugiere opera dentro de nosotros mismos. Si Chaplin hubiera iluminado estas causas fundamentales con más fuerza de lo que podemos verlas en nosotros, *Verdoux* sería una obra de arte más grande aún. Pero el proponer en forma tan sugestiva una imagen de proceso y efecto en el mundo y en la personalidad, y al hacerlo con tanta belleza, la película, con todos sus errores, es una de las pocas obras de arte indispensables de nuestra época.

Incluso contiene y entraña el comienzo de la respuesta. Verdoux insiste en que el bien y el mal son inseparables. Pero su error fatal es tratar de mantenerlos separados. Si el *film* se toma como una metáfora de la personalidad, y a través de ella de la personalidad como familia, negocios, guerra, civilización y crimen, entonces es cierto: si este hombre y esta mujer hubieran dado más frutos que un hijo a su matrimonio, los asesinatos nunca se hubieran cometido, la parálisis nunca se hubiera impuesto o se hubiera disuelto, la mujer y el niño nunca hubieran sido encerrados en el tabernáculo exquisito de un jardín cerrado, y los tres hubieran vivido unidos en esa pobreza que la esposa echaba de menos, en la limpieza de alma y en la irresponsabilidad de ese anárquico e inmortal lirio de los valles, el vagabundo, la figura religiosa más humana y más acabada que nuestra época ha producido, a la que por una vez en su vida Chaplin abandonó para dar a su siglo el retrato más cabal del correcto ciudadano.





NOTICIA SOBRE JAMES AGEE

James Agee es considerado corrientemente como el crítico de cine más importante del habla inglesa: su influencia se ha extendido para bien y para mal a partir del momento en que dejó la crítica de cine en el periódico liberal "The Nation" (poco después de haber sido cesanteado por "Time Magazine"), en el breve tiempo en que se dedicó a escribir guiones para el cine y su novela póstuma, "Novedad en la familia" y cada vez más después de su muerte temprana en 1955. Agee ha sido un modelo tanto para un crítico derechista y superficial (Bradford Darrach, de "Time") como para toda una escuela de críticos izquierdistas y serios (los escritores ingleses de "Sight and Sound"). Hace poco uno de este grupo decía que la labor de Agee en la crítica de cine, sólo podía ser comparada a la de André Bazin en Francia. Las objeciones que en esta exégesis se hacían a Agee explican por qué el número de sus seguidores ocupa toda la latitud del espectro: Agee no había concretado sus gustos o sus repudios en un sisma crítico y a veces parecía un francotirador ansioso, cuando en realidad era un objetador consciente de los más evidentes (y ocultos) aspectos de la vida norteamericana y de la aproximación del cine comercial a sus temas preferidos —o a las nuevas visiones de un mundo en decadencia.

Dice Jay Leyda, biógrafo y amigo también de Eisenstein: "Se entregaba a todo trabajo en que creía, sin reservas. Siempre fue más allá de los límites de su labor, para hacer que toda obra que tocaban sus manos llevara sus creencias más fundamentales". En realidad lo que asombra en Agee es su capacidad para informar —en un estilo literario que a veces tenía una belleza deslumbrante casi o una exactitud inimitable— a sus lectores de las reacciones personales de un espectador privilegiado (aunque no abusara de esta condición haciéndola explícita), mientras dejaba ver que esas reacciones eran la única posición laudatoria o censora de los problemas planteados por el film, sin dejar de notar si tales o cuales elementos funcionaban o no en la esfera estética. Esta posición, que no está lejos de la que adopta un crítico marxista como George Lukacz al enfrentarse a la literatura, permitía a Agee llegar en ocasiones al verdadero corazón del problema de la "civilización norteamericana", sin abandonar un invidualismo que siempre le preservó de cualquier dogma.

Agee murió del corazón y del alcohol. Agudos problemas personales y su inconformidad con la vida que le rodeaba, lo condujeron a un lento suicidio que terminó una vida promisoria todavía en su juventud. LUNES, al escoger su penetrante y audaz comentario a "Monsieur Verdoux", rinde homenaje a su ojo crítico y a su segura mano de escritor.

música para el CINE



POR
NATALIO GALAN

Una imagen en movimiento acompañada de sonido, es cine. Combinación de reciente invención que trae problemas que no enfrentaron el teatro de la antigua Grecia, el romántico o el operático. Todos estos antecedentes se referían a la escena, con su foso y el escenario, y la música estaba limitada en su pronunciamiento.

Una simple orquesta de cuerdas ahogaba la voz del actor; había que esperar, pues, a los intermedios, a los movimientos escénicos, para que la música pudiera funcionar a plenitud. En sus diversas etapas líricas el teatro no se enfrentó jamás con el realismo del cine. Por eso sincronizar hoy imagen y sonido, sin traba alguna, es una experiencia que no tuvieron los compositores con anterioridad a la invención de este medio artístico. Nuevas técnicas electrónicas permiten mantener un volumen que haga balance con la voz del actor y facilita mantener un fondo musical constante que determina, subraya y amplía la imagen.

LA MUSICA, LA PALABA, EL RUIDO

Siempre apareado a la música está la palabra, otro elemento que puede crear problemas en su balance con aquélla, y si añadimos los ruidos naturales, que a su vez complican las gradaciones dinámicas de la voz y la música, tenemos ya planteados los tres factores sonoros que batallan como fondo al acompañar la imagen. Aunque este balance atañe más al laboratorio que al compositor, este último es siempre necesario para resolver problemas en los que peligre la lógica de su partitura, que no puede apartarse de los otros dos elementos en los cuales su música se basa constantemente.

Lo interesante para el compositor es la constante musical como un medio expresivo para su imaginación. Sin necesidad de caer en el género programático, música discriminada, generalmente, por su excesivo carácter anecdótico, podría llegarse a la conclusión de que toda música para el cine tiene muchos puntos de contacto con este género, aunque la pericia del compositor es la que evita que caiga en superficialidades que pueden llevarle al sincronismo. Si bien puede ocurrir todo lo contrario, cuando el compositor se aisla demasiado de la imagen para entregarse a un divismo musical —formal o sinfónico—, que no procura el comentario que ésta exige.

En este "ser o no ser" un compositor absoluto, estriba todo el secreto de una musicalización adecuada, en no preocuparse por componer una partitura que más tarde se la pueda escuchar en la sala de conciertos, puesto que lo que el compositor hace es orquestar para el micrófono que no necesita el equilibrio y densidad de la orquesta tradicional. Lo importante es imaginar cómo sonará la música en conjunción con la imagen cuando se la escuche en los altavoces situados detrás de la pantalla.

LO SINFONICO VS. MUSICA DE CAMARA

No implico con esto que lo sinfónico no sea el medio ideal. A veces se necesita la turbulencia, el sonido impetuoso, que si se les mantiene plenos de expresión musical cumplen su cometido, aunque mis preferencias son por el pequeño grupo instrumental que puede ofrecer un toque más interesante en colo concepto lineal. En el cine las líneas melódicas firmes y b definidas no establecen competencia con lo visual en la im nación del público.

Se tiene el caso de "Alejandro Nevsky", donde Proko necesitó una orquesta sinfónica con coros, mientras en "H cidio por Contrato" Peter Botkin sólo necesitó dos guitar cuyo **ostinato** creó un efecto hipnótico sin llegar a la monoto Cualquiera de estos extremos suena en la pantalla, aunque sulte más ampuloso lo sinfónico de Prokofiev cuando nece un coro para cantar una canción de cuna. En este sentido definen ya dos escuelas: la rusa, la norteamericana y la in sa con sus fondos sinfónicos, y la francesa con una música r reducida en su economía de medios.

Me atrevo a pensar que componer música para el cine relaciona más con la ópera que con lo sinfónico y que su pacto en la acción del film es mayor mientras sea más sen y más directa.

OTROS PROBLEMAS

Para los puristas musicales, cualquier música encaja en escena. Es el oyente el que establece, a la postre, la fus Aunque a nadie se le ocurre acompañar a un peatón con el r de un bote motor, ¡cuántas veces se ve a un carrito de m acompañado por una orquesta sinfónica! Este modo ilógico subrayar musicalmente es tan corriente como común, es qu eviten los efectos de sonido que no corresponden. Tan sens es la música como los ruidos naturales a un tratamiento d cado. (Lo que se ha dado en llamar **fondos neutrales** es respuesta superficial a una superproducción de grandes in trias fílmicas que se concretaban a componer músicas con r cado sabor romántico.) A menos que los ruidos tengan un bolo se hace inevitable su realismo sonoro. En los docum tales, por ejemplo, los sonidos naturales sirven mejor que música que falsea la intención totalmente informativa de la gen. Resumiendo: si es importante que tanto la imagen com música combinen en carácter, lo es también que los efecto sonidos sean tan parte de la música como lo son de la ima

Las transiciones de la palabra a la música o viceversa, de mucha importancia, y la respuesta no está en aument disminuir el volumen como sea el caso. Si la música ha cap la atención, no es fácil quitarla del oyente con un truco téc que destruya la ilusión anterior. El compositor es el que capacitado por medio de cadencias, que trazan una lógica, c el encadenamiento que continúe debidamente el fluir mus

Así pues, la música en el cine ha creado unos proble para los cuales ya hay muchas respuestas en los medios nicos de que dispone, siempre que sensibilidad, lógica y col ración se tengan en cuenta.

La conjunción voz, música y ruidos dependen más d intención —realista, irónica, humorística, etc.—, que de c tiones técnicas, controladas, a la postre, por la invención mana que las trabaja.



Música de fondo que se mezcla con efectos de sonido: Las campanas de la secuencia de la Catedral en el corto metraje "Carnaval

MPRESIONES DE UN

CINE DE LAS
CINEFILO VILLAS
CINE
CINE

Son las once y media de la noche. Me paseo solo por el parque de mi ciudad, es demasiado temprano para ir a casa. A mi alrededor, sentados en los bancos, están los diversos grupos de noctámbulos; conversan, dicen chistes, discuten... Busco especialmente un grupo, veo allá en el banco que está cerca de la glorieta al pequeño círculo en plena actividad. Me acerco con cuidado, no me ven, no se han fijado en mí y puedo oír lo que hablan... Revolución libros... cine... Vaya, vaya; llegó el tema imprescindible en su conversación, el cine... A este grupo quiero referirme.

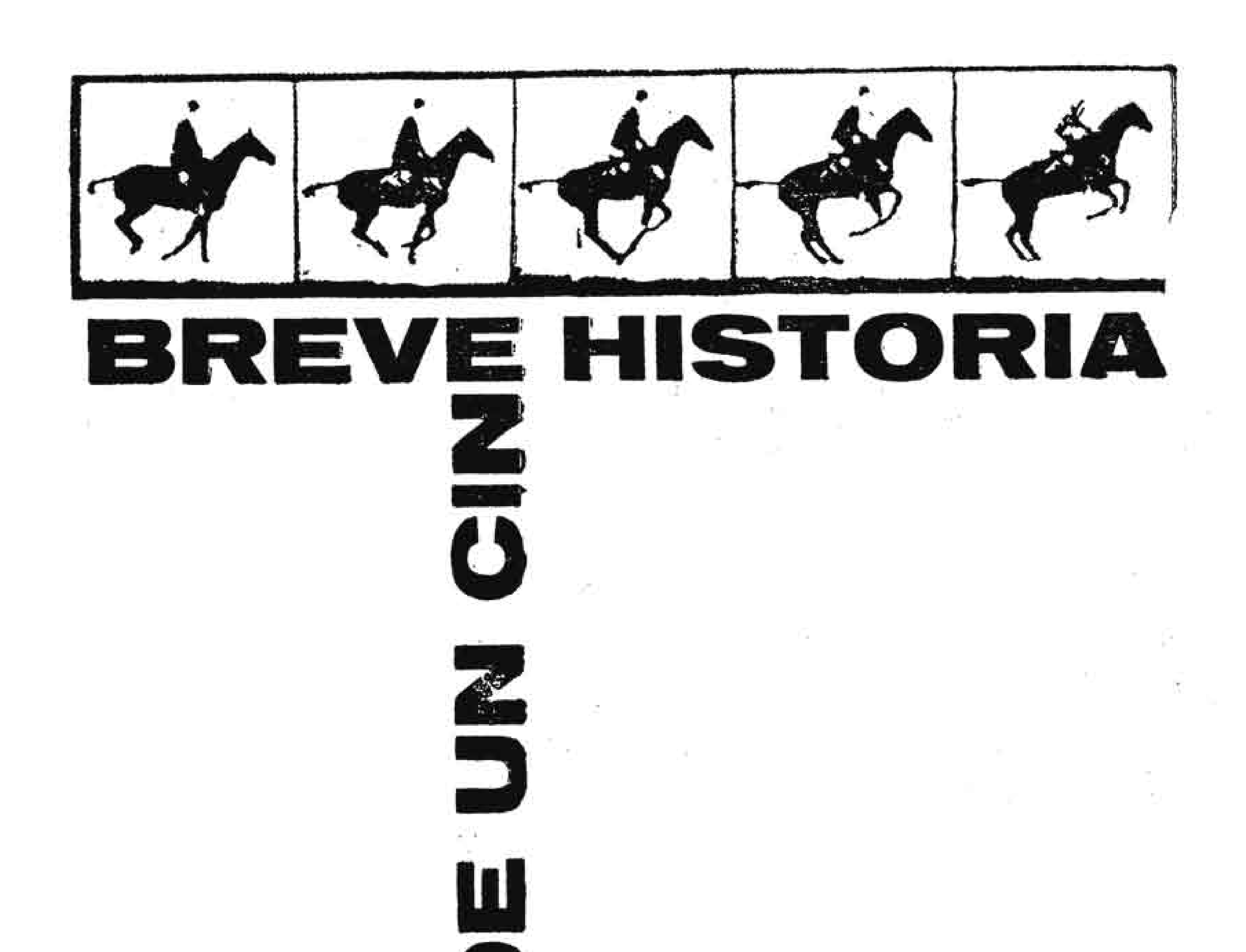
No hace mucho tiempo empezamos en el Instituto Pre-Universitario un cine club estudiantil. Era la primera vez que se comenzaba un cine club en Santa Clara. Sabíamos que íbamos a encontrar dificultades, pero como había entusiasmo y vitalidad no nos asustamos. Exhibíamos las películas en un aula del Instituto bastante incómoda, el grupo de asistentes no era muy grande, pero sí muy fiel. Desde un punto de vista económico las funciones no fueron muy bien, a veces teníamos que repartirnos las pérdidas entre los miembros de la directiva. Tratábamos de descubrir la causa de una falta de afluencia mayor de público: quizás la incomodidad del local, quizás el público estuviera demasiado viciado por el *Cinemascope* y el *Vistavisión* y no podía adaptarse a las viejas películas que nosotros escogíamos, quizás la falta de publicidad... Por otra parte las compañías distribuidoras de películas se encuentran en La Habana y a veces es difícil conseguir los programas que uno quiere para Santa Clara...

Pero el grupo nunca se ha sentido derrotado. Se pensó después en realizar una película amateur de carácter experimental. Conseguimos una cámara de 8mm. y alguna película virgen. Se comenzaron a barajar temas: calles de Santa Clara, desfiles y concentraciones, el pueblo ante algún acontecimiento que lo sacara de la mentira en que vivía en épocas pasadas... Por fin nos decidimos por un tema fácil para comenzar: una excursión a la Loma de Pelo Malo. Escribimos un pequeño guión y se llevó a cabo el "rodaje". Era nuestra primera película.

Ahora el antiguo cine club se ha convertido en la sociedad llamada "Agrupación Cinematográfica Experimental". Hay planes inmediatos de filmación de películas experimentales de tipo documental. Se cuenta con la cooperación económica e intelectual de la Dirección de Cultura del Municipio de Santa Clara. El Instituto del Cine a su vez proporcionará el material. El primer documental que se proyecta tendrá como tema el nuevo Hospital de Emergencias de Santa Clara. Entre todos hemos podido reunir algunas cámaras, trípodes, filtros y otros instrumentos para hacer posible la filmación de este documental.

Ya es muy tarde, el grupo se retira. Yo, en cambio, me quedo y me siento en el banco que ellos dejaron... Me quedo pensando en que este grupo tiene demasiado empuje para que cese en su intento de ir más allá de la indiferencia de la gente de una pequeña ciudad de provincias. La indiferencia o el pesimismo no son más que una excusa para negarse a trabajar o a ser utilizado en beneficio de todos... Ellos se alejan y yo me acomodo hacia atrás en el banco.





BREVE HISTORIA DE UN CINE

"La potencia de cualquier cine nacional depende en última instancia del grado de honestidad con que refleja las fuerzas que actúan en el pueblo, el temperamento especial de una nación"

Penelope Huston

"The Undiscovered Country"

(Sight and Sound)

GENERICO

Quizás a algunos les extrañe que la historia del cine cubano pueda ser considerada como material interesante para hacer un artículo, y otros, seguramente, se asombrarán de que Cuba tenga suficientes películas para llenar diez páginas. Sé también que los entendidos creen que hacer una historia crítica sobre los sesenta y cinco años del cine en Cuba es un empeño risible y por demás fácil, por la aparente falta de seriedad, continuidad y calidad de la mayoría de las películas. Pero lo que seguramente comprenderán muy pocos, es la enorme dificultad con que se tropieza el crítico cubano que remonta el tiempo de su país para indagar en su historia cinematográfica: en Cuba nunca ha habido un organismo capacitado para conservar ni las películas ni la documentación correspondientes a la producción fílmica de cada año, y los pocos que se han preocupado por mantener organizado algún pequeño archivo nunca han tenido ni los recursos ni el tiempo suficiente que dedicarle a su precaución. Esta breve historia del cine en Cuba no será, por ello, mejor que cualquiera de los intentos anteriores de confeccionarla. Será simplemente eso: un intento de poner en letra impresa la historia del arte cubano de imágenes y una contribución personal del que escribe y de "Lunes" de cerrar todo un ciclo ya superado —en sus inmoralidades y negligencias— ante el inicio de una nueva y ya verdadera etapa cinematográfica nacional.

"TADE IN" LENTO

El 28 de diciembre de 1895 se produjo la primera representación del cinematógrafo Lumiére en los sótanos del Grand Café del Boulevard de los Capuchinos, en París. Allí, frente a la mirada asombrada de los ingenuos parroquianos nació un invento científico que luego se convertiría en un arte: el Cine. Un año y un mes más tarde, el 24 de enero de 1897, un francés llamado Gabriel Veyre introdujo en Cuba el descubrimiento de los hermanos Lumiére. El primer día la función duró desde las seis y media de la tarde hasta las once y media de la noche, por tandas de media hora, a cincuenta centavos los mayores y veinte centavos los niños y la tropa; y de entre los breves cortos exhibidos el público gustó especialmente de "Una partida de cartas", "El tren" y "El regador y el muchacho".. Eran los mismos cortos de las funciones de París que creaban por primera vez en Cuba el gusto por el cine.

Sin embargo, el cine tuvo sus antecedentes y en Cuba hubo también antecedentes del cine. Las "Vistas Fijas" eran el espectáculo visual por excelencia de la época. Antes que llegara Veyre a Cuba, los "Panoramas", que no eran más que fotografías en colores impresas en vidrio que representaban paisajes interesantes del mundo o acontecimientos trascendentales, y la "Exposición Imperial" (desde 1894) que ofrecía la posibilidad al espectador de ver "cómodamente sentado ante un tabique de forma octogonal, a través de unos prismáticos, un interesante desfile de vistas de distintos países y ciudades y de la guerra de independencia de Cuba", constituían las formas de recreación de moda. Posteriormente, el sistema de Panoramas se generalizó y se popularizó con las exhibiciones que desde la azotea del Hotel Telégrafo, frente al Parque Central, realizaba José G. González.

En febrero de 1897 la actriz María Tubau quiso presenciar un simulacro de incendio del cuerpo de bomberos de La Habana. Veyre aprovechó la circunstancia para recoger con su cámara las maniobras en un trozo de película de un minuto de duración, que luego exhibió en su cinematógrafo "con el aplauso delirante de los espectadores, y reprisada, con nuevo éxito, en 1903". Era la primera película filmada en Cuba y con la proyección cinematográfica nacía también la producción de cine.

"El primer local construído expresamente para fines cinematográficos —dice Joaquín Eguilior, autor de un breve pero documentado ensayo sobre el cine en Cuba— fue el Salón Floredora, que se encontraba situado en la esquina de la Calzada del Cerro y Palatino. Después cambió su nombre por el de Alaska. A pesar de los adelantos con que fue montado, su pantalla, de blanquísima tela, era mojada diariamente, haciéndose la proyección por detrás. El aparato era manejado alternativamente por dos o tres operadores".

"En el año 1899, José E. Casasús, actor de gran renombre que había figurado en importantes compañías, llega de México convertido en empresario cinematográfico, trayendo un aparato Pathé Fréres, recién salido de la fábrica con el número 11. Casasús, años después, con el mismo aparato y con una planta eléctrica portátil, viaja por toda la isla siendo el primero en ofrecer el cine por el interior del país a la vez que daba a conocer la luz eléctrica".

Ya Cuba estaba descubierta para el cine. Del nuevo espectáculo, el cubano, siempre interesado en la diversión, hizo su entretenimiento favorito. Con los años Cuba sería el país de mayor porcentaje de asistencia al cine por número de habitantes

de Latinoamérica —Junio a Argentina— y con muy poca desventaja frente a los Estados Unidos. Con los años Cuba haría cine.

PRIMERA SECUENCIA

Después del primer intento cinematográfico en "Simulacro de Incendio", el primero en realizar una película en Cuba fue José E. Casasús, dirigiendo el corto de publicidad "El Brujo Desaparecido" para una marca cervecera. Pero el film no tenía pretensiones ajenas a los fines directos de la propaganda y no es hasta el 25 de marzo de 1906 que Enrique Díaz Quesada realiza un documental en un rollo sobre las diversiones del Parque de Palatino. El corto, que todavía se conserva en la cinemateca del Departamento de Cinematografía de la Universidad de La Habana, es en realidad la primera película de cierta pretensión recreativa —hay momentos en que se trata de impresionar con la visión de algún vehículo del parque y no hay duda que el director comenzaba a comprender, muy primitivamente y de una forma intuitiva, las posibilidades de la cámara— hecha en Cuba y el primer indicio del talento de un hombre que habría de ser más tarde no sólo el más prolífero de los directores cubanos de la primera época, sino también el preocupado de una verdadera expresión social nacional en sus temas. Díaz Quesada había de ser también el primero en realizar un largometraje en nuestro país con "Manuel García, Rey de los Campos de Cuba", después de sus cortos "La Habana en Agosto de 1906"—obsérvese cómo el director continúa avanzando por el camino del documento social que un crítico de nuestros días llamaría "Free Cinema—, "Criminal por obcecación", primer film que pasó de los 1,500 pies de película, y "Juan José", versión de la obra de Joaquín Dicenta del mismo nombre, de 3,200 pies de longitud, con Gerardo Artecona y María L. Villegas en los papeles del infortunado obrero y su amante Rosa.

Los empresarios alquiladores Santos y Artigas financiaron el film confiando en la capacidad del director. Con el buen éxito de la película dio forma el consorcio de Díaz Quesada-Santos y Artigas, que habría de prolongarse hasta 1919, casi como únicos productores, con un total de nueve grandes películas que hicieron época: "Manuel García"; "El Capitán Mambí", con Alejandro Garrido y Sara Othoff; "La Manigua o La Mujer Cubana", con Pilar Bermúdez y Alejandro Garrido; "El Rescate del Brigadier Sanguily", con Ursula Garrido y Paco Lara; "La Hija del Policía o En Poder de los Ñáñigos", con Sergio Aceval y Consuelo Alvarez; "El tabaquero de Cuba", con Blanca Rosa y Regino López; "La Careta Social", con Consuelo Alvarez y Santiago García; "La Zafra o Sangre y Azúcar", con Yolanda Farrar y Regino López y "La Brujería en acción", de nuevo con Consuelo Alvarez y Sergio Aceval.

Díaz Quesada puede muy bien considerarse, si se quiere recurrir a una frase manida, "el padre de la cinematografía nacional". Hasta el final de su carrera, unos años después de 1920, Díaz Quesada habría de tocar una y otra vez —sus nuevos films fueron "El Genio del Mal", "Frente a la Vida", "Alto al Fuego" y "Arrollito"— el tema social e histórico. Es el primer costumbrista cinematográfico cubano y sin duda el primer y único realizador de toda la historia de nuestro cine, que se ha preocupado y ha podido realizar un cine de verdadera función social. Díaz Quesada era riguroso con la legitimidad dramática de sus argumentos —para "El Rescate de Sanguily" hizo revisar el guión por el propio Manuel Sanguily y para "La Manigua o La Mujer Cubana" pidió (y logró) izar en el mismo lugar del Morro donde ondeó durante siglos, la misma bandera española que bajaron los cubanos al proclamarse la Independencia. Su intención de un buen cine lo logró principalmente con "Arrollito" y "La Zafra o Sangre y Azúcar", y al decir de los que tuvieron suerte (y edad) para ver ambas películas en su momento, "no ha habido película posterior del cine cubano que les aventajara en sinceridad de cubanía".



DISOLVENCIA

El 22 de marzo de 1920 se estrenó en el teatro Campoamor la película "Realidad", filmada por un hombre que también haría época: Ramón Peón. Peón dirigió ocho películas hasta el año 1930 en que se cerró el ciclo del cine silente con "El Caballero del Mar", de Jaime Gallardo, y fue indiscutiblemente el director más importante y popular de su época. Sus últimos films silentes los realiza con la compañía productora B. P. P. compuesta por Arturo (Mussie) del Barrio, Antonio Perdices y el propio Ramón Peón. La visión completa o fragmentada de cualquiera de estos films demuestra una cuidadosa realización técnica. "El Veneno de un Beso", estrenada en 1929, fue la película más importante de la década por el volumen económico de la producción. Pero "La Virgen de la Caridad" muestra un Peón seguro de su oficio y con cierta imaginación visual. No es, claro, el cine avanzado de las cinematografías claves de entonces —soviética y francesa—, pero sí un cine con un alto nivel de realización.

"El Veneno de un Beso" no tiene nada que envidiarles a las mejores películas "tipo Valentino" de la época. Ni en intención ni en cursilería. Se había abandonado, es cierto, la temática trascendente de enfoque social. Pero la década del veinte había enriquecido al cine cubano con los elementos criollos del teatro y el nivel de su técnica había aumentado de categoría.

MONTAJE SONORO-VISUAL

La primera película sonora fue realizada en Cuba por Ernesto Caparrós. Su estreno se efectuó el 19 de julio de 1937 en Radio Cine y Payret, y su género era el de aventuras. Su nombre: "La Serpiente Roja". Su protagonista: Chan-Li-Po. Su intérprete: Aníbal de Mar.

Max Tosquella y los hermanos Del Barrio habían ido a Hollywood a comprar los equipos necesarios para hacer una película Sonora. La primera prueba se hizo con un documental comercial del Hotel de G y 25, frente al Edificio Chibás, por encargo del dueño. Después Tosquella, Caparrós y Mussie del Barrio realizaron el corto musical "Maracas y Bongoes", con Yolanda González y Fernando Gallardo. Era el año de 1932. Si bien Caparrós habría de dar más tarde indicios de cierta aptitud para la realización cinematográfica (que jamás llegó a cristalizar), la falta de recursos técnicos para la "Serpiente Roja" dio como resultado una realización muy pobre. "En los años de 1938, 39, y 40, especialmente los dos últimos —dice Manuel Fernández— sobrevino un repentino entusiasmo por la producción cinematográfica. Se realizaron 16 películas en esos tres años, la mayor parte de ellas de una técnica aceptable, predominando el tema de comedia musical, con el propósito de utilizar hasta el exceso las melodías y bailes populares, así como los artistas de la radio y el teatro de más arraigo en el público: "Sucedió en La Habana", con Garrido y Piñeiro y Rita Montaner —una personalidad extraordinaria de nuestro teatro popular que ya había debutado en el cine en "La Vrgen de la Caridad"—, dirigida por Ramón Peón; "La Ultima Melodía"; "Estampas Habaneras"; "Cancionero Cubano". Una vez más aparece el asunto histórico en un pobre film: "Siboney". También el tema guajiro: "El Romance del Palmar". La mayor parte de estas películas fueron éxitos taquilleros".

Es durante los años cuarenta que la cinematografía cubana alcanza su nivel más bajo. Pero las causas no sólo son artísticas. En primer lugar, la década del cuarenta es la época en que se consolida en Cuba el cine mexicano, respaldado por el gusto de toda una sección del público, interesada especialmente por el cine en español. Este público formado casi exclusivamente por la enorme cantidad de analfabetos que existían en nuestro país y con un nivel bien bajo de cultura —campesinos y obreros: las zonas más olvidadas y maltratadas en nuestra etapa "republicana"— era precisamente el público que determinaba el éxito fabuloso de una película mexicana. El público no estaba en condiciones de escoger acertadamente y siempre sus preferencias se dirigían más al novelón fácil y melodramático o a la simple película (supuestamente típica) de charros. Por otra parte, los productores, que conseguían éxito tan fácil con películas tan baratas, alentaban el mal gusto del público, degenerándolo progresivamente hasta un límite casi increíble. La cinematografía argentina hizo otro tanto y la situación quedó como un círculo vicioso en que los que salieron mal parados fueron los espectadores cubanos que tenían que soportar todo el aluvión de malas películas.

Con los éxitos escandalosos de las películas mexicanas y argentinas los productores cubanos recibieron un mal ejemplo. La cursilería tradicional de nuestro cine —casi se podría hablar de la cursilería natural del cine latinoamericano, pero ya esto es tema de otro día —sufre la influencia trasplantada de la cursilería del cine de México y Argentina y en Cuba se comienza a hacer el mismo tipo de películas. Mientras más crece el cine mexicano más trata de imitarlo el cine cubano. Para los cubanos se convirtió en una especie de obsesión el hacer una película "a la mexicana" porque en los resortes comerciales convencionales los productores cubanos pensaban encontrar las claves del éxito. Olvidaban siempre que la base fundamental de una cinematografía, que como la cubana no puede amortizarse con su propio mercado, es la distribución, y con el fracaso económico fueron cayendo uno a uno los diferentes intentos. Nadie comprendía por qué películas idénticas a los grandes éxitos mexicanos no hacían dinero en Cuba.

Una y otra vez los productores cubanos intentaban iniciar una nueva aventura —ya para entonces el hacer cine en Cuba

era cosa de verdadera aventura— y una y otra vez el fracaso era rotundo. Los viejos capitalistas cinematográficos emigraban fuera del país, se retiraban arruinados o sin interés, y los pocos que le tomaban por primera vez el gusto al negocio cinematográfico lo encontraban demasiado agrio para probar una segunda ocasión. Entre los capitales cubanos se fue creando una fobia total por la inversión cinematográfica. Poco a poco la gente mínimamente seria que hacía cine en Cuba fue alejándose de la línea de fuego y el campo de batalla quedó en manos de los "raqueteros" y ladrones.

BARRIDO

En 1950 Manuel Alonso, director de un noticiario semanal de actualidades, realiza "Siete Muertes a Plazo Fijo". El film, que es indudablemente la película mejor hecha y más seria de toda la década del cuarenta, tenía un corte policiaco copiado de las malas películas norteamericanas de gangsters. Esta vez era el cine de Estados Unidos el que influía, porque Alonso, él mismo, estaba influido por el cine norteamericano y era éste el cine que más llegaba a la clase media burguesa de la sociedad cubana a la cual estaba dirigida la película. Para atender ciertos aspectos técnicos del film y en los cuales todavía Cuba no estaba perfectamente preparada, Alonso trajo a dos técnicos extranjeros. Pero "Siete Muertes a Plazo Fijo" con sus aciertos y sus muchos defectos era un caso dentro de la mediocridad. El resto de la producción iba cada vez más en descenso. Su calidad ya no sólo era dramática, sino también técnica por la falta de capitales y equipos. La década del cincuenta es la década de la peor crisis del cine cubano porque ya definitivamente el cine cubano estaba en manos de firmas extranjeras. Pero vamos por partes.

En la década del cincuenta se creó un banco cinematográfico para el financiamiento de películas. Este banco que trabajaba con dinero del gobierno era explotado y robado continuamente por los políticos y aventureros de turno que sólo se acordaban del cine para llenarse los bolsillos. Causa o consecuencia de este banco fue la creación de los estudios nacionales que en sus inicios estuvieron en manos de Manolo Alonso, quien participó también en la degeneración. Hizo un film, "Casta de Robles", que fue mejor que su "Siete Muertes a Plazo Fijo", pero todavía el comercialismo cursi lastraba su intento de crear un conflicto esencialmente cubano a través de lo campesino. Después de Alonso, arrendó los estudios nacionales un magnate de la distribución de películas mexicanas en Cuba llamado Gómez Castro. En sus manos los estudios llegaron a ser inoperantes porque Gómez Castro, como buen accionista del Banco Cinematográfico de México y como gerente de la Peli-Mex en Cuba, no estaba muy interesado, que digamos, en promover una industria que vendría a ser precisamente la competidora de sus intereses. Indudablemente el rejuego de Gómez Castro al arrendar los estudios nacionales fue un plan premeditado desde México por las compañías productoras mexicanas que ya tenían demasiado copado y vivían demasiado bien del mercado cubano, para dejárselo arrebatar. El poco dinero que por única vez el Estado había invertido en la industria cinematográfica quedaba de esta forma inactivo para su buena utilización. Muchos de los equipos de laboratorio nunca fueron desempaquetados.

Por otra parte, la compañía norteamericana Columbia, que distribuye mundialmente mucho del material latinoamericano, creó también su confabulación contra la posible industria de cine cubano. En primer lugar, por esa época Cuba, en proporción, era el mayor mercado cinematográfico de América Latina para las compañías norteamericanas que monopolizaban los mejores cines de estreno. La Columbia no quería, como Gómez Castro, fomentar un material que sería su propio competidor, y mucho menos en un momento en que naciendo, la industria cinematográfica cubana era lo suficiente débil e imprevisora para poderla tumbar por el talón de Aquiles de la distribución. La Columbia también tenía acciones en México y hubo toda una gestión organizada para arrendar a cuenta de la sección mexicana de la compañía los estudios nacionales. La succión de los buenos técnicos que había en Cuba a través del expediente convincente de los buenos sueldos, fue otro de los recursos que utilizó México para destruir la cinematografía cubana.

Manuel de la Pedrosa, que con Pellón formaría la Proficuba; Agustín P. Delgado, que con Félix B. Cagnet constituiría la CubMex para llevar al cine la cursilería de "Ángeles de la Calle" y "El Tesoro de Isla de Pinos"; Juan J. Ortega, y Juan Orol —Orol es todo un caso dentro de la fauna del cine cubano: aventurero, sin escrúpulos, realiza un film en pocos días, corta páginas completas del guión para ganar tiempo sin preocuparse ni de la continuidad ni de la lógica de su película, hace los films peores de la historia del cine y de contra se hace millonario vendiendo personalmente cada copia de sus películas en todas partes del mundo: Orol, como un Meliès moderno, no alquila sus películas, sino las vende... ¡y gana dinero!— fueron las "figuras" cinematográficas de los años cincuenta. Ellos, como nadie, contribuyeron con su ignorancia y su absoluta falta de seriedad a colocar al cine cubano en un verdadero callejón sin salida.

"STOP MOTION"

Caso aparte fue la filmación en Cuba de una película supuestamente cubana. Dirigida por "el indio" Fernández, una vez director importante de México y ya entonces en continua decadencia, se filmó —algunos exteriores solamente— en Cuba, "La Rosa Blanca", "dicen que para honrar la memoria de José Martí". El film fue interpretado por Roberto Cañedo, actor mexicano que nada tenía que ver ni física ni espiritualmente con la personalidad de Martí y los resultados han comprobado que nunca hubo una intención seria de hacer un buen film. El Estado cubano dio el dinero y los responsables cubanos del film se lo robaron. Por Cuba se creó toda una comisión rimbombante que supervisaría, corregiría y modificaría el guión tantas veces como fuese necesario para hacerlo concordar con la realidad histórica. Pero la famosa comisión —que formaban algunos de los más sonados "intelectuales" cubanos, incluyendo a Francisco Ichaso, entonces crítico del "Diario de la Marina"— no hizo más que darse sus buenos banquetes y bufetes y comelatas por todo lo alto a costa del Estado cubano y robarse muy linda y fácilmente la mitad del hipertrofiado presupuesto. "El Indio" Fernández, se limitó a guardarse su parte y pasar borracho en el Comodoro las buenas vacaciones que le pagaban en Cuba.

"FLASH BACK"

Durante todo el tiempo que los camajanes comían, los únicos que hacían cine serio en nuestro país eran los cinematografistas amateurs. En primer lugar hay quien hacía cine amateur por simple "hobby" de ocasión, y otros, los más jóvenes y los más recientes, los que hacían del cine "amateur" casi una profesión privada. En el año de 1943 se celebra el Primer Concurso Nacional de Cine Amateur auspiciado por el Club Fotográfico de Cuba. Los premios fueron los siguientes: "La Vida de los Peces", del doctor Armando Menocal: casi un documental científico; "Vida y Triunfo de un Pura Sangre Criollo", excelente film de Jaime Traumont, que según Valdés Rodríguez "fue el único film del concurso con una proyección social y colectiva, con implicaciones económicas puesto que promueve el aprecio por una actividad para la cual tiene nuestro país excepcionales condiciones"; y "Varadero", de Guillermo González, el mejor documental de los presentados desde el punto de vista plástico.

Ya en 1943 un muchachito llamado Plácido González Gómez había realizado un documental "casero" en colores titulado "Un día cazando palomas". Un par de años después, junto a otro entusiasta llamado Walfredo Piñera, que con el tiempo llegaría a ser uno de nuestros más serios e informados críticos de cine, Plácido González filmó "El Tesoro Sangriento", un film "de piratas" en colores que duraba media hora

Alrededor de 1946 ó 47 Tomás Gutiérrez Alea estudiaba Derecho en la Universidad de La Habana, pero encontraba tiempo para hacer también "su cine" amateur con dos cortos: "La Caperucita Roja" y "Un fakir" En 1948 conoce a un joven español que había llegado a Cuba algunos años antes y junto a él realiza una versión del cuento de Kafka "Una Confusión Cotidiana". El joven se llamaba Néstor Almendros y fue el fotógrafo de la película con una cámara de 8 mm. que ambos habían comprado especialmente para la ocasión. Vicente Revueltas actuaba en el film.

En 1950, Gutiérrez Alea viaja a Italia a estudiar en el Centro Experimental de Cinematografía. Almendros, que se había quedado en Cuba, se pone en contacto con Plácido González y filma junto a él el corto "Cimarrón", en la cual actuaba Raúl Ondina. Plácido filma más tarde "La Cerca de Vidrio o Una Tragedia en Época de Mangos", y como dice Almendros, "los mangos se acabaron y como los mangos eran parte importantísima del film, hubo que dejarlo hasta el próximo año". Desde entonces Plácido González ha realizado "Close Up o Un Suicidio en Primer Plano" y "Uno, el Solitario", con el pintor cubano Sabá Cabrera de protagonista. Este film, que fue presentado el año pasado en una sesión de cine experimental que ofreció la Sociedad Lyceum, no es una película lograda dramáticamente por deficiencias en la construcción del guión, pero indiscutiblemente tiene atmósfera y una excelente fotografía de La Habana nocturna.

Otro joven técnico cubano que también ha estado más de diez años dedicado al film amateur es Paúl Villanueva con su grupo "Tecnifilm". Villanueva ha dirigido cinco films en blanco y negro y color, tratando de realizar en cada uno de ellos diferentes experimentos. Más técnico que artista, Villanueva ha logrado "Un ensayo en contraluz" utilizando el filtro rojo de ex-profeso, para filmar en color "El Beso Fatal", una parodia de los films silentes, y "La Creación", film en el que a través de diversos inventos caseros de laboratorio y filmación Villanueva ha querido hacer un film científico sobre la evolución del mundo. Actualmente dirige "La Garra", film amateur de argumento-ficción, auspiciado por el Seminario de Estudios e Investigaciones Cinematográficas del CCOC.

En los alrededores del año cincuenta y antes de agruparse todos en la organización de la Cinemateca de Cuba, organismo que presentó en un extenso ciclo algunas de las películas más importantes de la cinematografía mundial, Edmundo Desnoes, Ramón F. Suárez, Guillermo Cabrera Infante, Germán Puig y Carlos Franqui hicieron también sus intentos cinematográficos. Puig y Franqui filmaron "Carta a una Madre", película publicitaria. El propio Puig, con Edmundo Desnoes, filmó el corto "Sarna", que cortó y editó Ramón F. Suárez, quien a su vez había filmado con Vicente Revueltas y Adela Escartín un documental argumentado llamado "El Guante", un corto sobre la pintura y la cerámica de Amelia Peláez, realizado conjuntamente con Guillermo Cabrera Infante —la primera parte (pintura) fue exhibida por CMQ-TV—, y un "Hamlet" con Néstor Almendros, y Julio Matas de actor, que pretendía dar con gestos —sin necesidad de palabras— la tragedia de Shakespeare. Almendros dirigiría después "The Mount of Luna" y "58-59", films experimentales filmados en New York, y aparte de su reciente colaboración en el Instituto del Cine, un documental experimental sobre Santa Fe. Gutiérrez Alea, a su vez, y otro joven cubano que había ido junto con él a Roma a estudiar cinematografía, Julio G. Espinosa, realizaron —el film en realidades de García Espinosa, Gutiérrez Alea colaboró en la dirección— un film de media hora de duración que quería ser una denuncia social contra la miseria a que eran sometidos los carboneros de la Ciénaga de Zapata y en general todo el campesinado cubano. Ya Batista en el poder, el film fue requisado por el SIM y desapareció hasta que el primero de enero sus autores lograron recuperarlo. No es un film

unos $540,000. Lo que hace elevar su recaudación anual a unos $28.200,000.00.

Estas cifras, en principio, significan que la recaudación promedia por local de espectáculo fue de $47,400.00. El ingreso que durante el año proporcionaron las 396,138 lunetas con que cuentan la totalidad de cinematógrafos en la República, fue de $71.10 por unidad. Es decir, que el promedio de ingreso que proporcionó cada luneta en cada día del año fue de diecinueve centavos.

Se calcula que, semanalmente, en los 149 cines de la Gran Habana se venden unas seiscientas mil localidades, a un precio cuyo promedio es de cuarenta y ocho centavos. Lo que da una suma de unos 288 mil pesos.

Al mismo tiempo, y también durante la semana promedia, los restantes cinematógrafos de la República se calcula que vendan aproximadamente un millón de localidades, a un precio cuyo promedio es sólo de veinticinco centavos. Lo que da un total de 250 mil pesos. Ambas ventas semanales hacen la cifra previamente calculada de 540 mil pesos que se señaló más arriba como ingreso semanal del cinema en Cuba. Es decir, que en Cuba asisten al cine semanalmente un millón seiscientos mil espectadores, proporcionando los mencionados quinientos cuarenta mil pesos a las taquillas de sus 595 salones de exhibición.

El número total de espectadores que pasa anualmente por nuestras salas de cinematografía de toda la Isla, es nada menos que de 83 millones y medio. Calculando en cerca de siete millones la población actual de la República, se puede decir que, cada cubano, sea cualquiera su edad, sexo y condición, asiste doce veces al año a un espectáculo de cine.

También resulta interesante señalar que, el promedio de espectadores que pasa por cada uno de los locales de ex...
que hay en la República, es nad...

en la industria—, existía un cuarenta por ciento que iba a parar, en condición de royalty, a las distintas casas importadoras y distribuidoras de películas.

Hace un par de años, y aún a principios del pasado año 1960, había en nuestro país un pequeño núcleo de casas importadoras. Generalmente debemos considerar como importantes sólo cinco circuitos de los entonces existentes. Tres que se dedicaban a importar películas americanas, otro que importaba películas de procedencia euro asiática, y un quinto exclusivamente dedicado a la importación de películas de habla española, generalme... e mexicanas y españolas.

El total de películas que se importaban en Cuba ascendía, nada menos, que a la cifra de quinientas. (Ese, entre paréntesis, es uno de los más grandes problemas con que tropieza nuestra propia producción, cómo se verá seguidamente.)

De esas quinientas, un 58 por ciento eran de procedencia norteamericana; un treinta y tres por ciento se importaban de Europa o Asia, y sólo un nueve por ciento llegaban de México, España o Argentina.

VII

Calculando el valor del royalty percibido por las compañías importadoras (un 40%, como se dice oportunamente), en unos doce millones de pesos, se saca la conclusión de que a nuestros exhibidores sólo les costaba cada película, la cifra de veinticuatro mil pesos. Esta cifra, ya de por sí bastante baja para hacer ni siquiera un buen documental que merezca la pena, no es real ni resulta lógica.

Porque esos doce millones de pesos que se señalan como

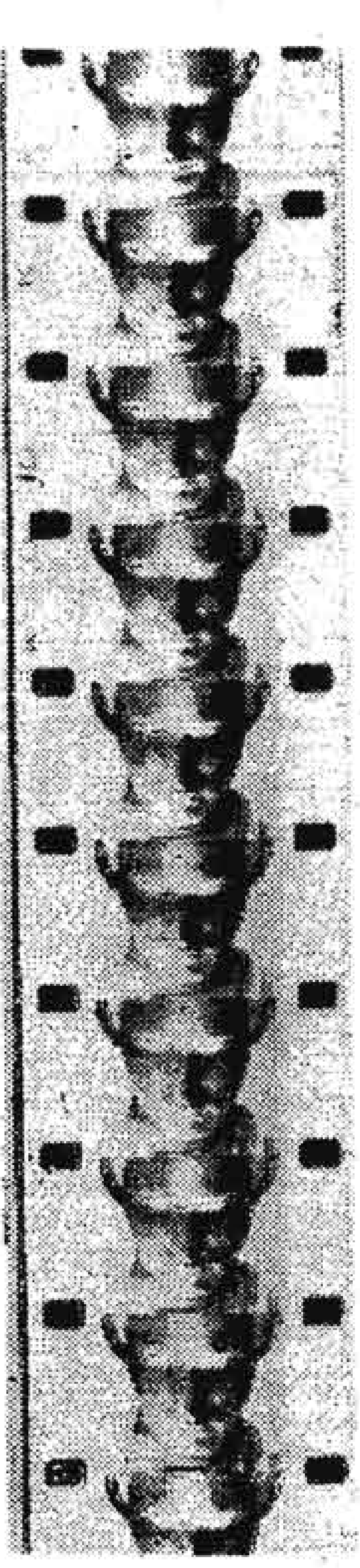
...pueblo hasta ahora imposibilitado de expresarse, y su cine podrá decir si en definitiva Cuba puede expresarse en cine. Con la creación del ICAIC comienza una nueva etapa del cine en Cuba y desde el 20 de marzo de 1959 comenzará a ocurrir su nueva historia. El mercado inédito de los países socialistas y una buena planificación del punto esencial de la distribución mundial dará éxito seguro al caudal de argumentos que surgen de las fuentes humanas de la Revolución. Con la nueva Cuba surge un nuevo cine libre ya de prejuicios y trabas. Que nunca como ahora las circunstancias han sido tan favorables.

Desde el punto de vista cultural el Departamento de Cinematografía de la Universidad de La Habana ha sido una de las entidades que más ha contribuído al desarrollo de una conciencia cinematográfica de calidad. Dirigido por el profesor José Manuel Valdés Rodríguez, el Departamento ha creado la primera

...mediocridad en que había caído nuestra cinema... era que la situación ya estaba insoportable. Técnicos que habían estudiado seriamente en el extranjero el fenómeno de la creación cinematográfica, tenían que limitarse humillantemente a trabajar en cortos de publicidad o de asistentes de gentes sin ningún talento que hacían cine sin ningún beneficio. Críticos que trataban de llegar a una realidad práctica para ofrecer al arte cinematográfico cubano sus años de dedicación y estudio, eran rechazados sistemáticamente por los comerciantes de oficio que creían ver en ellos a intelectualizantes inútiles, y no hacían más que demostrar su ignorancia. Y todos se reunieron un día, técnicos y críticos, profesionales y amateurs, para estudiar las causas de la decadencia progresiva del cine nuestro. Pero el aumento continuo de la actividad represiva de la dictadura y la intensificación de la labor revolucionaria clandestina de muchos de los miembros, frustró toda una gestión que en otra circunstancia hubiese dado excelentes resultados.



"El Veneno de un beso", de Ramón Peón, primera superproducción del cine cubano.



"Hamlet", film, experimental protagonizado por Julio Matos, que fotografió Ramón F. Suárez.



"Cuba Canta y Baila", el tema social campesino llevado al plano de lo cursi.





12 12 12 12 12 ASPECTOS ECONOMICOS DE LA CINEMATOGRAFIA CUBANA 12

POR FRANCISCO MOTA

Estamos viviendo una etapa de reestructuración en el aspecto cinematográfico, para que puedan ser precisados, con un detalle indiscutible, los datos que la industria y el comercio del llamado séptimo arte representan en Cuba. Sin embargo, es necesario aportar ciertos números básicos para, al menos, contar en el futuro con alguna base de referencia con qué comparar los avances que, de manos de la Revolución, el cine habrá de lograr en nuestra República.

En principio, hay que partir del conocimiento de que, no sólo el comercio, sino la industria del cine, son cosas nuevas en Cuba. Nuestro país tuvo cine a los pocos meses de que los hermanos Lumiére llevaran a cabo su primera exhibición en la Sala del Gran Café de París, el año 1895. La primera proyección de cine tuvo lugar en La Habana en enero de 1897. Un francés, Gabriel Veyre, trajo a La Habana y exhibió en un viejo local del Paseo del Prado, las mismas películas que sorprendiesen al público multitudinario de París meses antes. Ese mismo monsieur, al filmar unas maniobras del cuerpo de bomberos de La Habana, dotó a la cinematografía cubana de su primer film. Un corto de escaso valor, pero suficiente para colocar a nuestro país en uno de los lugares más preeminentes de la cronología cinematográfica universal.

I

El desarrollo numérico del cine como espectáculo comercial en Cuba ha tenido una progresión constante y ascendente. Si en 1900 sólo cinco o seis localidades en toda la República habían alcanzado a contemplar el arte nuevo, ya en 1910 había más de doscientos cinematógrafos en nuestro país. Doscientos cinematógrafos que, dotados de un promedio de trescientas a cuatrocientas lunetas, señalaban ya un total de sesenta a ochenta mil asientos para todo el país, que en aquellas fechas tenía una población de alrededor de dos millones de habitantes.

En 1920 había ya unos cincuenta espectáculos cinematográficos en La Habana y más de trescientos en el resto del país. El promedio de lunetaje de los cines habaneros, según información de entonces, era de cuatrocientos cincuenta por local. Es decir, había unas veintitrés mil lunetas para el medio millón de habitantes que tenía entonces nuestra capital. En toda la República, incluso La Habana, el total de asientos, alcanzaba ya unas ciento treinta o ciento cuarenta mil. Sin contar las muchas sillas adicionales que se añadían al lunetaje normal cuando el día era a propósito o la película era de las buenas.

Los mejores cines cubanos de hace cuarenta años eran el Fausto, el Margot, el Miramar, el Galatea y el Rialto, todos ellos de La Habana. El Fausto fue el mejor durante algún tiempo, y se recuerda que, al cambiar de propietario hacia 1919, se pagó por él nada menos que ciento cincuenta mil pesos.

El precio de las localidades oscilaba entre los cuarenta y los diez centavos. Sin embargo, en algunos periódicos de la época se puede ver que, en ocasiones de cierta trascendencia, ya se pagaba el peso por localidad, cifra bastante astronómica para el nivel de vida de entonces.

En 1930 había unos quinientos cinematógrafos en todo el país. Y por aquellos años, el 1929 o el 1931, si se cuentan los cine guajiros al aire libre, puede ser computada la más alta cifra de espectáculos de esta índole que ha habido en nuestra historia cinematográfica. Ya que en total se elevó esa cifra por encima de los setecientos cincuenta locales. Aunque, de los que hoy considerásemos en condiciones de exhibir decentemente películas, no habría ni la cuarta parte.

En 1940 el número de cines comenzó a descender, y sólo había unos trescientos cincuenta en toda la Isla. La cifra se hipertrofió de nuevo hacia 1950, y el total de cines sobrepasó de nuevo a la cifra de setecientos. En la actualidad esa cifra ha vuelto a descender y a ponerse en razón con las necesidades lógicas y el nivel de vida de nuestro país. Siendo 595 los espectáculos de cine enumerados en el último censo que de esta industria se ha llevado a cabo.

II

En esta cifra última se incluyen tanto los de proyector de 35 mm. como los de 16 mm. De estos 595 locales de espectáculos cinematográficos, hay diez que tienen cabida para más de dos mil espectadores; 38 cuyo número de localidades oscilan entre las mil quinientas y las dos mil; 106 cuyo total lunetaje varía entre el millar y los mil quinientos, y 431 locales con cabida inferior a las mil localidades.

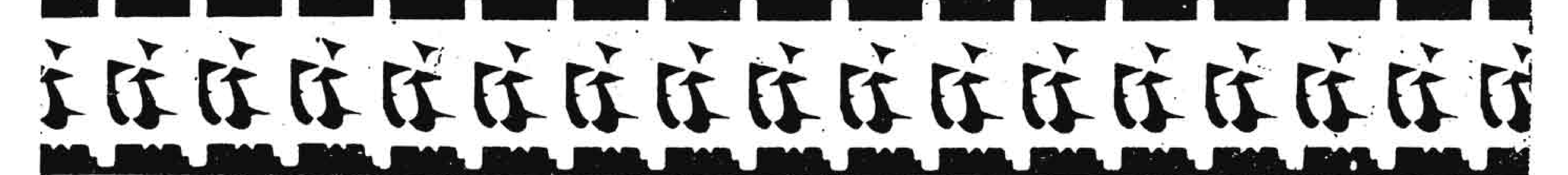
La provincia cubana que cuenta con mayor número de espectáculos cinematográficos es la de La Habana, con 194 salones de toda clase y cabida. Bien es verdad que debe tenerse en consideración que sólo en el área de la Gran Habana hay un total de 149 cinematógrafos.

En orden de número de espectáculos le siguen las restantes provincias en este orden: Oriente, 115 cinematógrafos; Las Villas, 114; Camagüey, con 70; Matanzas, con 55 y Pinar del Río con sólo 46 cines.

El sistema de Cinemascope ha ido poco a poco ampliando su ámbito dentro de la cinematografía cubana. Hace cinco años, en 1955, sólo había en el país 102 locales de esta modalidad. En la actualidad hay más de trescientos cincuenta. Es decir, más de dos tercios de la totalidad nacional.

III

El promedio de recaudación semanal que ha tenido la cinematografía en Cuba durante el pasado año 1960, ha sido de



unos $540,000. Lo que hace elevar su recaudación anual a unos $28.200,000.00.

Estas cifras, en principio, significan que la recaudación promedia por local de espectáculo fue de $47,400.00. El ingreso que durante el año proporcionaron las 396,138 lunetas con que cuentan la totalidad de cinematógrafos en la República, fue de $71.10 por unidad. Es decir, que el promedio de ingreso que proporcionó cada luneta en cada día del año fue de diecinueve centavos.

Se calcula que, semanalmente, en los 149 cines de la Gran Habana se venden unas seiscientas mil localidades, a un precio cuyo promedio es de cuarenta y ocho centavos. Lo que da una suma de unos 288 mil pesos.

Al mismo tiempo, y también durante la semana promedia, los restantes cinematógrafos de la República se calcula que vendan aproximadamente un millón de localidades, a un precio cuyo promedio es sólo de veinticinco centavos. Lo que da un total de 250 mil pesos. Ambas ventas semanales hacen la cifra previamente calculada de 540 mil pesos que se señaló más arriba como ingreso semanal del cinema en Cuba. Es decir, que en Cuba asisten al cine semanalmente un millón seiscientos mil espectadores, proporcionando los mencionados quinientos cuarenta mil pesos a las taquillas de sus 595 salones de exhibición.

El número total de espectadores que pasa anualmente por nuestras salas de cinematografía de toda la Isla, es nada menos que de 83 millones y medio. Calculando en cerca de siete millones la población actual de la República, se puede decir que, cada cubano, sea cualquiera su edad, sexo y condición, asiste doce veces al año a un espectáculo de cine.

También resulta interesante señalar que, el promedio de espectadores que pasa por cada uno de los locales de exhibición que hay en la República, es nada menos que de ciento cuarenta mil al año. Y de 211 por luneta.

IV

Calculando conservadoramente, puede señalarse que la totalidad de instalaciones y locales de la industria cinematográfica cubana de exhibición vale un total superior a los sesenta millones de pesos. Cifra que, para mejor comprensión podría desglosarse de la siguiente manera: Los diez locales de más de dos mil lunetas, a un promedio de ochocientos mil pesos por local, $8.000,000.00. Los treinta y ocho salones cuya cabida oscila entre las mil quinientas y las dos mil localidades, a un promedio de cuatrocientos mil pesos por local, $15.200,000.00. Los ciento seis salones con localidades que superan las mil y no alcanzan las mil quinientas, calculándose a 150 mil pesos por unidad, $15.900,000.00. Y los restantes 441 salones, valorándose a un promedio de cincuenta mil pesos (edificios, instalaciones, mobiliario, aparatos de proyección, seguridad, aire, etc., incluídos), dan un total de $22.050,000.00. Cifras que sumadas hacen los $61.150,000.00 que más arriba, con cierta aproximación, se señala para la valoración total de la industria de exhibición cinematográfica en nuestro país.

V

De la industria y el comercio cinematográfico viven en Cuba muy cerca de ocho mil trabajadores. Solamente en La Habana, la capital, el número de trabajadores de distintas actividades que laboran en el giro supera la cifra de 3,800. En segundo lugar se halla la provincia de Oriente, en la que los trabajadores adscriptos al ramo cinematográfico suman un total que se acerca al millar. Las Villas cuenta en toda la provincia un conjunto de setecientos laboradores en el cine y sus trabajos auxiliares. En la provincia de La Habana, excepción hecha de la capital, hay otros seiscientos. En la de Pinar del Río, cuatrocientos, y trescientos en la de Matanzas.

El ingreso promedio de estos trabajadores de la industria y el comercio del cine se puede calcular en unos ciento veinte pesos por individuo. Pues si todavía hay personas que laboran en el giro atentos exclusivamente a un mínimo ingreso laboral, hay sueldos que se elevan por encima de los trescientos y aún de los quinientos pesos.

Ese ingreso promedio de ciento veinte pesos por individuo y mes, nos permite calcular que el total de jornales mensuales en toda la República, pagados por la industria cinematográfica, se eleva a nada menos que a muy cerca del millón de pesos. Desde luego, bastante más de los novecientos mil. Lo que permite calcular que, de la totalidad de jornales y sueldos que el proletariado cubano devenga durante el año, muy cerca de doce millones provienen del giro cinematográfico.

Estas cifras autorizan señalar el hecho interesante de que, de la totalidad de ingresos en taquilla que el cine percibe en Cuba, alrededor del cuarenta por ciento se distribuye en jornales y sueldos.

VI

Aunque, como más arriba se señala, el cuarenta por ciento aproximadamente de los ingresos en taquilla del cine cubano se distribuye en jornales y sueldos, existe otro cuarenta por ciento —al menos existía antes de que el Instituto del Cine tomara las medidas pertinentes para una mejor ordenación económica en la industria—, existía un cuarenta por ciento que iba a parar, en condición de royalty, a las distintas casas importadoras y distribuidoras de películas.

Hace un par de años, y aún a principios del pasado año 1960, había en nuestro país un pequeño núcleo de casas importadoras. Generalmente debemos considerar como importantes sólo cinco circuitos de los entonces existentes. Tres que se dedicaban a importar películas americanas, otro que importaba películas de procedencia euro asiática, y un quinto exclusivamente dedicado a la importación de películas de habla española, generalmente mexicanas y españolas.

El total de películas que se importaban en Cuba ascendía, nada menos, que a la cifra de quinientas. (Ese, entre paréntesis, es uno de los más grandes problemas con que tropieza nuestra propia producción, cómo se verá seguidamente.)

De esas quinientas, un 58 por ciento eran de procedencia norteamericana; un treinta y tres por ciento se importaban de Europa o Asia, y sólo un nueve por ciento llegaban de México, España o Argentina.

VII

Calculando el valor del royalty percibido por las compañías importadoras (un 40%, como se dice oportunamente), en unos doce millones de pesos, se saca la conclusión de que a nuestros exhibidores sólo les costaba cada película, la cifra de veinticuatro mil pesos. Esta cifra, ya de por sí bastante baja para hacer ni siquiera un buen documental que merezca la pena, no es real ni resulta lógica.

Porque esos doce millones de pesos que se señalan como contribución de Cuba a las empresas distribuidoras, no llegaba en su totalidad a los que habían producido las quinientas películas que se exhibían. Ni mucho menos. Una buena parte de esos millones se quedaba en Cuba en función de sueldos, jornales, transportes, comisiones, publicidad, etc. Puede decirse que la cifra que se exportaba por la exhibición del medio millar de películas que cada año se exhibían en Cuba era inferior a los seis millones. Lo que hace más baja aún la cifra de valoración por película. Rebajándola a doce mil pesos.

A pesar de estas cifras, el Instituto del Cine Cubano sabe muy bien que nuestro país es uno de los de mayor expectación cinematográfica per cápita, y que la actualidad nacionalista que ha hecho crecer la Revolución constituye un factor sicológico de primer orden. Estas buenas condiciones implican que, en un par de años, si no tendremos esa variedad a veces perniciosa de quinientas películas (en un 80%, basura pura), sí podremos tener, posiblemente, treinta buenas películas cubanas, y su natural intercambio por ciento cincuenta buenas películas de todo el mundo.

VIII

El restante veinte por ciento de los ingresos en taquilla va a parar a los propietarios o explotadores de las diferentes salas de espectáculos que hay en el país. Seis millones entre casi seiscientos locales de exhibición hacen un promedio de ingreso de unos diez mil pesos.

De esos diez mil pesos hay que descontar un veinte por ciento que se va en gastos de flúido, limpieza, acondicionamiento, etc. Lo que deja el promedio de ingreso por sala en ocho mil pesos.

El cálculo más lógico es el que se puede hacer por lunetaje. Y en ese punto vemos que, descontados los gastos ya señalados, los cuatro millones ochocientos mil pesos o cinco millones aproximadamente que quedan para los empresarios comerciales del cine, corresponden a unos doce pesos por luneta.

Sabidas estas cifras, puede calcularse que el ingreso libre de unos diez locales de nuestra República, sobrepasa los veinticinco mil pesos, el de 38 oscila entre los 18 mil y 24 mil; el de ciento seis locales se halla escalonado entre los doce mil y los 18 mil, y más de cuatrocientos cuarenta tienen ingresos por debajo de los doce mil pesos.

Cifras que, aunque matemáticamente certeras, se hallan aún faltas de cierta lógica y sobre todo, de un natural realismo.

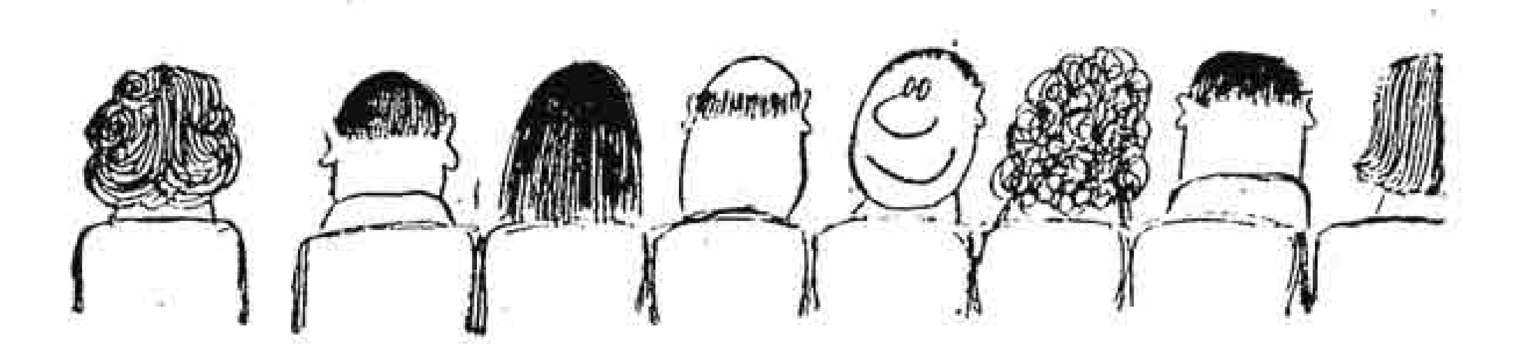
IX

En cada uno de los casos anteriormente señalados y analizados, tanto en el capítulo de jornales y sueldos, como en cuanto al royalty de los importadores y distribuidores, como en el caso último de los exhibidores, debemos naturalmente rebajar el porcentaje que representa la parte impositiva a percibir por el Estado.

Puede calcularse que, por una u otra circunstancia, el Estado cubano, así como sus Municipios, vienen a percibir cifras que en total se aproximan del 12 al 15 por ciento de los ingresos en taquilla de los diferentes cines cubanos. Algo más en alguno de los capítulos, algo menos en otros.

X

Un aspecto que no debe marginarse, es el del realquiler de películas. Es un importante movimiento secundario del comercio cinematográfico. Se trata del alquiler de aquellas películas



que ya se hallan fuera de tiempo. En general aquellas que ya tienen más de cinco años de filmadas como mínimo.

Ese tipo de película, muy empleado como cinta de relleno, y a veces como conjunto en más de un salón guajiro, se alquila en las cinematecas a razón de unos diez o quince pesos por película y día.

La mayor parte de los cines de categoría "C", que son más de trescientos en total en toda la República, consumen de dos a tres películas de esta clase cada semana.

Se puede calcular que el valor total de estos alquileres no baja de los diez o doce mil pesos a la semana. Es decir, que este tipo de comercio, secundario dentro del general de la distribución cinematográfica, viene a proporcionar de quinientos a seiscientos mil pesos al año.

XI

En la parte industrial, pese a la excelencia de mercado que hemos sido siempre, los cubanos nos hemos mostrado desmesuradamente apáticos. A lo largo de los sesenta y pico de años de historia cinematográfica que tenemos, no hemos filmado siquiera un centenar de películas de largo metraje. Sesenta durante la etapa del cine mudo, y no más de una cuarentena que merezca la pena a partir del cine sonoro.

Considerando en ese cómputo películas de las que, desde el punto de vista no sólo intelectual, sino patriótico, debiéramos avergonzarnos.

Y esta pasividad se ha debido, más que a la falta de talentos de toda índole, que en Cuba nunca faltan para lo que sea, al bajo freno que, quienes explotaban para su provecho esta indiferencia o menosprecio del cubano para su propia iniciativa realizadora, hubieron de poner siempre.

XII

La creación del Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica, obra en la que ha puesto tanta fe y tanta esperanza el Gobierno Revolucionario y el pueblo de Cuba, pone bien de manifiesto que, como en otros aspectos de nuestra economía y nuestra cultura, la Revolución está dispuesta a ganar, como sea y a costa de lo que sea, el tiempo tan vanamente perdido.

Cuando este trabajo vea la luz, ya se habrá estrenado la primera de las grandes producciones cubanas de la Revolución. Con ella demostraremos al mundo que no sólo somos uno de los más voraces pueblos consumidores de cine, sino que estamos dispuestos a ser uno de los mejores y más dispuestos productores de ellas.

Sobre los pasos previstos, hoy una, mañana dos, pronto cinco, después una docena. Cuba, antes de un quinquenio, con una producción promedia anual que quizás sobrepase las dos docenas de películas, sabrá ponerse a la altura en que, por su tradición cultural, su espíritu revolucionario, y su importancia como mercado, tiene derecho a estar.

ESTADO II

LOS MAYORES SALONES DE CINE EXISTENTES EN CUBA

Nombre	Población	Número Localidades
Teatro Blanquita	La Habana	6,730
Cine Riesgo	Pinar del Río	2,900
Radio Cine	La Habana	2,600
Cine Aguilera	Santiago de Cuba	2,450
Cine Astral	La Habana	2,400
Cine W. Infante	Holguín	2,425
Cine Oriente	Santiago de Cuba	2,300
Teatro Auditorium	La Habana	2,313
Cine Rivera	Victoria de las Tunas	2,000
Cine Principal	Camagüey	1,946
Cine Cloris	Santa Clara	1,934
Cine Estrada Palma	La Habana	1,876
Cine Rodi	La Habana	1,887
Cine Payret	La Habana	1,800
Cine Aida	Pinar del Río	1,800
Cine Cárdenas	Cárdenas	1,800
Cine Villaclara	Santa Clara	1,800
Cine América	La Habana	1,775
Cine Suárez	Artemisa	1,700
Cine Actualidades	La Habana	1,700
Cine Alkázar	La Habana	1,700
Cine San Francisco	La Habana	1,700
Cine Luisa	Cienfuegos	1,700
Cine Cuatro Caminos	La Habana	1,625
Cine B'Lisa	Marianao	1,656
Cine Alfa	Marianao	1,600
Cine Fausto	La Habana	1,669
Radio Centro	La Habana	1,650
Cine Frexes	Holguín	1,600
Cine Capirot	Cabaiguán	1,572
Cine Jagua	Cienfuegos	1,562
Cine Reina	La Habana	1,570



ESTADO I

RECAUDACION ANUAL DE LOS CINES CUBANOS

Años	Valor Recaudado
1940	$ 5.870,000
1941	6.160,000
1942	6.870,000
1943	7.380,000
1944	8.660,000
1945	10.690,000
1946	11.320,000
1947	14.210,000
1948	16.330,000
1949	16.690,000
1950	16.440,000
1951	18.340,000
1952	18.440,000
1953	18.240,000
1954	17.890,000
1955	20.810,000
1956	20.990,000
1957	18.630,000
1958	15.310,000
1959	22.160,000
1960	28.200,000 (*)

(*) Cifra estimada.

ESTADO III

INGRESOS PERCIBIDOS POR EL ESTADO DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA CUBANA

Años	Total Pesos Percibidos
1940	$1.131,310.67
1941	1.184,411.86
1942	1.320,761.02
1943	1.417,996.97
1944	1.663,493.61
1945	2.054,640.95
1946	2.175,828.83
1947	2.733,862.07
1948	3.138,189.62
1949	3.209,417.32
1950	3.159,898.23
1951	3.526,553.69
1952	3.503,901.60
1953	3.545,321.33
1954	3.439,853.44
1955	4.002,038.02
1956	4.037,631.58
1957	3.582,326.75
1958	2.943,392.57

REBELDES

ACTORES DE REBELDES

El cine permite de vez en cuando, y en circunstancias muy especiales, la utilización de actores no profesionales. El balance entre las ventajas y las desventajas ha de resolverse con vistas al asunto a tratar. Y no dudamos que en la mayor parte de los casos (teniendo en cuenta el tipo normal de producción en una industria cinematográfica cualquiera, que funcione de una manera más o menos estable) el balance es desfavorable a los actores no profesionales. Es cierto que, con ellos, uno de los aspectos más difíciles del trabajo de un actor está resuelto en principio: la caracterización. Porque generalmente al actor no profesional se le escoge partiendo de ésta base: no va a interpretar un personaje X, sino que va a representar su propio personaje, va a "actuar" tal como es él en la vida. El personaje en la trama ha de estar condicionado al intérprete escogido, aprovechando no sólo su tipo físico y su carácter sino también, dentro de lo posible, sus antecedentes en la vida, los cuales pueden funcionar en determinados momentos como resortes vitales para resolver una situación. Pero aun así no es fácil lograr de una persona que no sea actor profesional el comportamiento ideal para resolver una situación dada en la trama, cuando ésta supone estados de ánimo excepcionales, conflictos agudos, crisis violentas, sutilezas sicológicas, etc. No es fácil que reaccione "tal como lo haría él mismo en la realidad" ante igual situación, porque esto requiere un poder imaginativo y un dominio sobre los recursos expresivos de la actuación que sólo se puede encontrar entre los buenos actores profesionales. En definitiva, el buen actor profesional es (o debe ser) un creador, mientras que el actor no profesional es sólo un elemento de la creación en manos de otra persona: el director.

¿Por qué entonces escogimos seis actores no profesionales para representar la trama de **Rebeldes?** Justamente porque aquí se daba a plenitud uno de esos casos excepcionales en que la trama se desarrolla a través de situaciones más o menos normales, sobre la base de estímulos muy evidentes. Esto facilitaba el trabajo con no-actores. Al mismo tiempo, la experiencia sufrida por los rebeldes en la guerra los dotaba de una personalidad distinta. Muy distinta de la que pueden reconstruir, utilizando todos los recursos de la imaginación, los que no han vivido esa experiencia. El trabajo de caracterización en este caso resultaba doblemente difícil con un actor profesional. Porque, entre otras cosas, era la primera vez que se presentaba algo de la vida entre los rebeldes, y las soluciones dentro de la trama estaban condicionadas a características muy especiales, que sólo podían aportar en toda su riqueza aquellos que habían tenido una vivencia de esa realidad. La utilización de verdaderos rebeldes facilitaba enormemente la solución de los problemas planteados, con todos los detalles necesarios.

La selección de los rebeldes no fue sencilla. Entre otras cosas, porque ya en la época en que se comenzó a preparar este cuento, muchos se habían afeitado y cortado el pelo. Y entre los que tenían barba y pelo largo había algunos que no tenían la experiencia necesaria como rebeldes. En esta tarea y en las que siguieron, hasta los primeros días de filmación, contamos con la colaboración de Vicente Revuelta. Con él pudimos llevar a cabo gran número de experiencias de las que a veces obteníamos algo positivo. Nos hallábamos ante un material lleno de imprevistos. Cada actor (llamémosle así desde ahora) debía ser tratado en forma diversa, pues en la vida real se distinguían muy manifiestamente unos de otros y generalmente presentaban una fuerte personalidad.

Se revisaron centenares de fotografías. Después de una primera selección fueron entrevistados unos cien rebeldes. La entrevista comenzaba como el simple trámite burocrático de llenar una planilla: nombre, lugar donde está destacado, cuándo nació, dónde... etc. Pero poco a poco, después que había sido roto el hielo, se iniciaba una conversación sobre detalles claves que nos permitían saber, entre otras cosas, cuál había sido su experiencia durante la insurrección. Al mismo tiempo observábamos su manera de expresarse, su grado de ingenuidad o malicia, su actitud personal ante determinados problemas. Les hacíamos referir experiencias por ellos vividas mientras estuvieron alzados. Y algunas preguntas tenían el deliberado objetivo de molestarlos o irritarlos o llevarlos a una situación embarazosa. Aquí se manifestaban más claramente los rasgos salientes de su personalidad. Observábamos así cómo se comportaban. Es decir, íbamos completando una imagen provisional de su carácter. Más tarde, con los ya seleccionados, sosteníamos toda clase de conversaciones a través de las cuales perseguíamos un mayor grado de acercamiento, y poco a poco íbamos concretando una definición de cada personaje. Con estos datos reales enriquecíamos el carácter del personaje que había sido esbozado en la trama.

De la entrevista resultaba una nueva eliminación. Los que quedaban eran sometidos a pruebas más rigurosas y más directamente relacionadas con la actuación. Elegíamos una situación conflictiva del propio guión y escogíamos a uno o dos candidatos. Los poníamos en antecedentes y les dábamos un objetivo que tenían que cumplir venciendo una serie de obstáculos simples. Pero nada más. No les señalábamos acciones concretas. Los dejábamos improvisar con sus propios recursos. Aquí se producían a veces grandes sorpresas. Y siempre, naturalmente, su manera de comportarse ante una situación tan imprevista, nos proporcionaba valiosos datos sobre su carácter. En general, y esto también fue una sorpresa, llevaron a cabo la prueba con una seriedad casi profesional. Sólo en dos o tres casos los candidatos se descargaron con una risa nerviosa.



Inmediatamente después, aquellos que ofrecían mayores posibilidades volvían a sufrir la misma prueba, pero esta vez con una variación importante: la misma situación debía ser resuelta y el mismo objetivo debía ser alcanzado, pero ahora el actor se apoyaba en una serie de acciones físicas simples, consecuentes con cada momento del desarrollo. Estas acciones eran, en definitiva, la base de nuestro trabajo con dichos actores, pues al fijar su atención en las mismas, lograban olvidarse de su propio cuerpo, de nuestra presencia y de todos los demás obstáculos que supone el estar "actuando" por primera vez en una situación que no es real, aunque se nutra de elementos reales. Además, dichas acciones debían ser "expresivas", es decir, debían contribuir a enriquecer con detalles la personalidad y el carácter de cada cual, y debían ayudar a expresar su comportamiento ante la situación planteada. Las acciones eran fijadas de antemano respondiendo por una parte a las necesidades de la situación, y por otra parte, teniendo en cuenta la manera de ser de cada actor, sus gestos más comunes, sus costumbres, etc. Para ello resultaba indispensable continuar ahondando en el trabajo de observación de los mismos. Y, naturalmente, tener cuidado de no fijarles acciones que si bien podían resultarles cómodas, pues estaban de acuerdo con su manera de ser, podían también desvirtuar el contenido de la situación planteada. Esta labor de ajuste iba a requerir muchos pasos sucesivos y también muchos cambios sobre la marcha. De cada nueva prueba discutíamos los resultados. En muchos de los actores encontramos un alto grado de ingenuidad que les permitía vivir dentro de la situación planteada exactamente igual que un niño "vive" su papel de ladrón o policía cuando se divierte con el conocido juego. Y algunos enriquecían notablemente las pruebas haciendo un uso natural de la imaginación.

El siguiente y último paso para la selección de los seis actores necesarios fue una prueba filmada. Esta tenía dos aspectos: uno era simplemente de fotogenia en distintos estados de ánimo provocados en medio de una conversación en la que intervenían algunos estímulos imprevistos. El otro aspecto era propiamente de "actuación". Se montaba una escena y se ensayaba. Seguidamente se filmaba un fragmento, de la misma manera que se filmaría la película más tarde. Sólo que los elementos de escenografía y utilería habían sido establecidos verbalmente y jugaban exclusivamente en la imaginación de cada cual. Así, en lugar de un bosque teníamos solamente una habitación vacía, un árbol podía ser una silla, y el cuerpo de un compañero herido era una

almohada larga. Esto permitía observar hasta qué punto eran capaces de concentrarse en el problema planteado e imaginarse todos los detalles necesarios del ambiente que los rodeaba. Hubo uno que, sin haberle marcado la acción, de vez en cuando miraba hacia el techo. Al principio quedamos extrañados por ese gesto, pero pronto comprendimos: hacia un momento que se había ido el avión que los había bombardeado. Uno de ellos yacía sin conocimiento, herido. El compañero había sido demasiado impresionado por el bombardeo y en ese momento sentía miedo. Miraba al cielo para no dejarse sorprender por otro avión. Detalles como éste dan la medida de cómo hasta no-actores pueden alcanzar momentos de verdadera creación cuando se estimula su imaginación. El gesto nos resultó absolutamente lógico e inmediatamente fue incluido entre las notas para la realización.

Ninguno de los seis rebeldes seleccionados nos defraudó posteriormente a la hora de filmar la película, más aún, no dejamos de sorprendernos cada día, pues a medida que avanzaba el trabajo, éste se hacía más cómodo, y el progresivo conocimiento de sus personalidades a través de una labor común permitía que ellos mismos aportaran soluciones cada vez más ricas a los problemas que se planteaban.

Una vez que fueron seleccionados los rebeldes, y ya con pocos días disponibles antes del inicio de la filmación comenzó un doble trabajo: determinar las locaciones y realizar un necesario ajuste entre la personalidad real de cada rebelde y el personaje esbozado en el guión.

La locación principal, el lugar donde transcurre casi el 90 por ciento de la acción se supone que sea alguna parte de la Sierra Maestra, pero podía haber sido adecuadamente preparado en cualquier lugar de la Isla, ya que se trata de un pequeño claro en medio de la manigua. (Los americanos lo hubieran resuelto en un estudio). Sin embargo, dos razones fundamentales nos llevaron hasta la misma Sierra Maestra: primero, que el hecho de saber que la acción fue filmada en los mismos lugares donde se desarrolló el núcleo más importante de la guerra podía resultar atractivo para el público. Y segundo, mucho más decisivo, que los rebeldes actuarían con más sinceridad al sentirse en los lugares reales donde se vivieron situaciones semejantes, lugares además en los que muchos de ellos habían vivido durante la insurrección. Creo que esta apreciación fue correcta, y que este hecho influyó en su estado de ánimo y, por lo tanto, en el resultado.

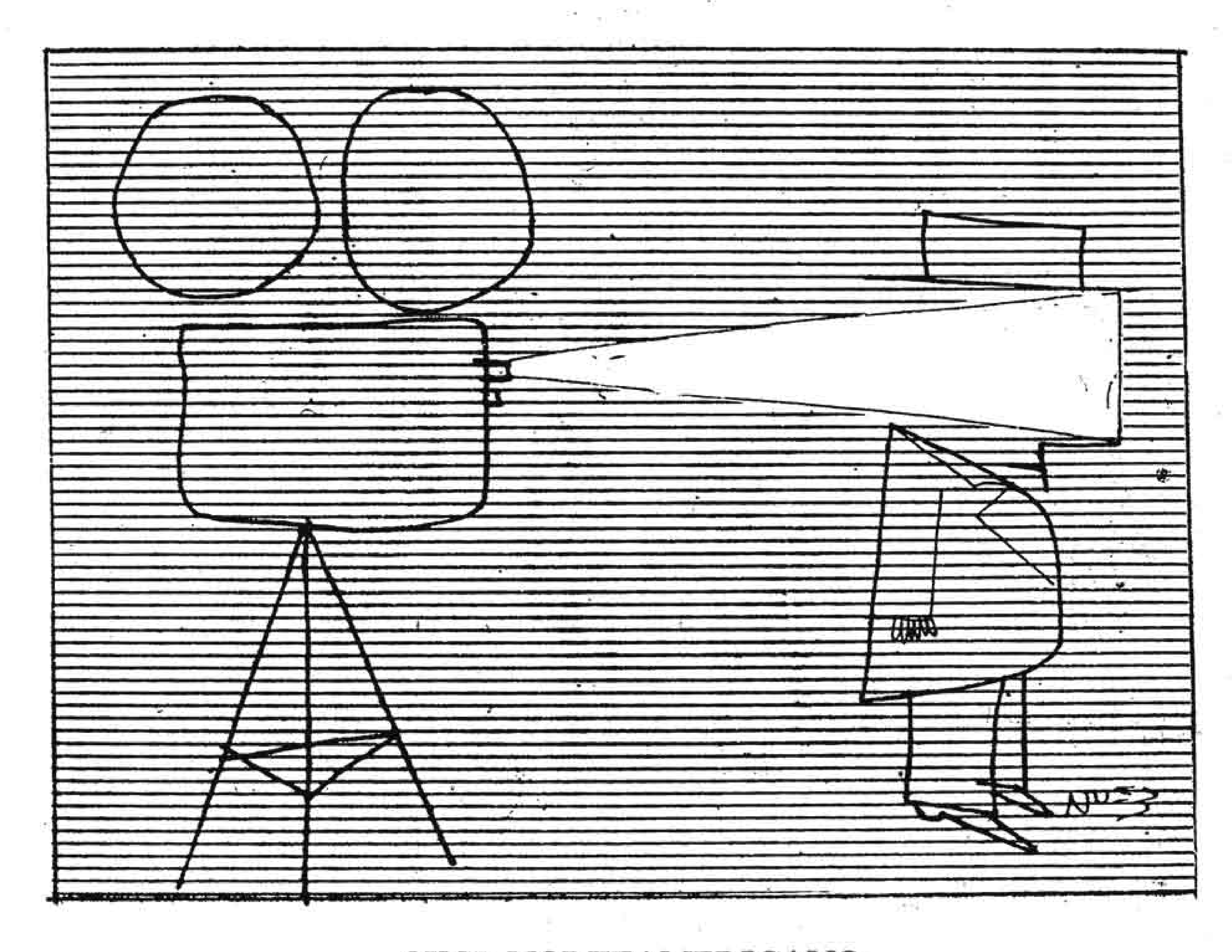
El otro trabajo, el proceso de ajuste entre los actores y los personajes, se inició antes de la filmación, pero continuó aun después que ésta hubo comenzado. Procurábamos alcanzar una imagen lo más rica posible de la personalidad real de cada cual, y al mismo tiempo debíamos conducir su comportamiento hacia las soluciones planteadas en el guión. Para eso conversábamos con cada uno de ellos y les planteábamos problemas semejantes a los que más tarde iban a encontrar durante la filmación, en las situaciones que debían resolver de acuerdo con el guión. Estas conversaciones se desarrollaban a veces en un clima de discusión en las que, si no surgía la solución lógica desde el primer momento y en boca de ellos mismos, nos veíamos obligados a convencerlos hasta que cambiaban de actitud frente al problema. En situaciones hipotéticas como las que les planteábamos, existe siempre un recurso para hacerlos cambiar de opinión: buscar nuevas justificaciones que llevan forzosamente la solución por el camino trazado. Es preciso señalar que este caso era el menos frecuente. Algunas de estas conversaciones eran recogidas en cinta magnética sin que el actor lo supiera. Esto nos permitía volver a oír, un poco más objetivamente, al personaje que estábamos estudiando. Y además, nos ayudaba a la hora de construir los diálogos, pues con frecuencia dejábamos señaladas expresiones que habíamos escuchado en boca de ellos mismos.

Llegamos al momento de la filmación sin que ninguno de los actores supiera cuál era el desarrollo de la trama que iba a representar. Todos conocían la situación básica que daba origen al desarrollo, pero no conocían las soluciones. Esto mantenía en ellos un cierto grado de intriga que podíamos aprovechar para lograr mayor atención sobre cada paso que íbamos dando en la solución del conflicto. Y, al mismo tiempo, nos permitía lograr una mayor frescura y espontaneidad a la hora de filmar, pues cada escena presentaba un nuevo problema al cual ellos debían dar solución. Las escenas que íbamos a filmar comenzaban muchas veces con una improvisación controlada. Es decir, se les explicaba la situación y se les marcaban algunas acciones que debían conducir a la solución deseada. Ellos ponían el resto. De aquí a veces surgían detalles valiosos para la representación final. Estos siempre servían para lograr de los actores un mayor interés y espontaneidad, pues debían reaccionar ante una serie de estímulos imprevistos. Volvían a repetir la improvisación, cada vez más controlada. Ahora se suprimía todo aquello que había resultado superfluo y se señalaban más acciones concretas. También se les señalaban algunas partes del diálogo que eran consideradas indispensables. Así, poco a poco, íbamos acercándolos a lo que estaba establecido en el guión, el cual tenía suficiente flexibilidad para permitir cambios no sustanciales en la medida en que éstos fueran provechosos para lograr una mayor naturalidad en las actuaciones.

Afortunadamente, el guión se desarrollaba de tal modo que nos permitía la filmación de casi todas las escenas (por lo menos las relativas al grupo de los rebeldes en casi su totalidad) en orden cronológico. Esto naturalmente permitía a los actores ir descubriendo la trama poco a poco con mayor facilidad.

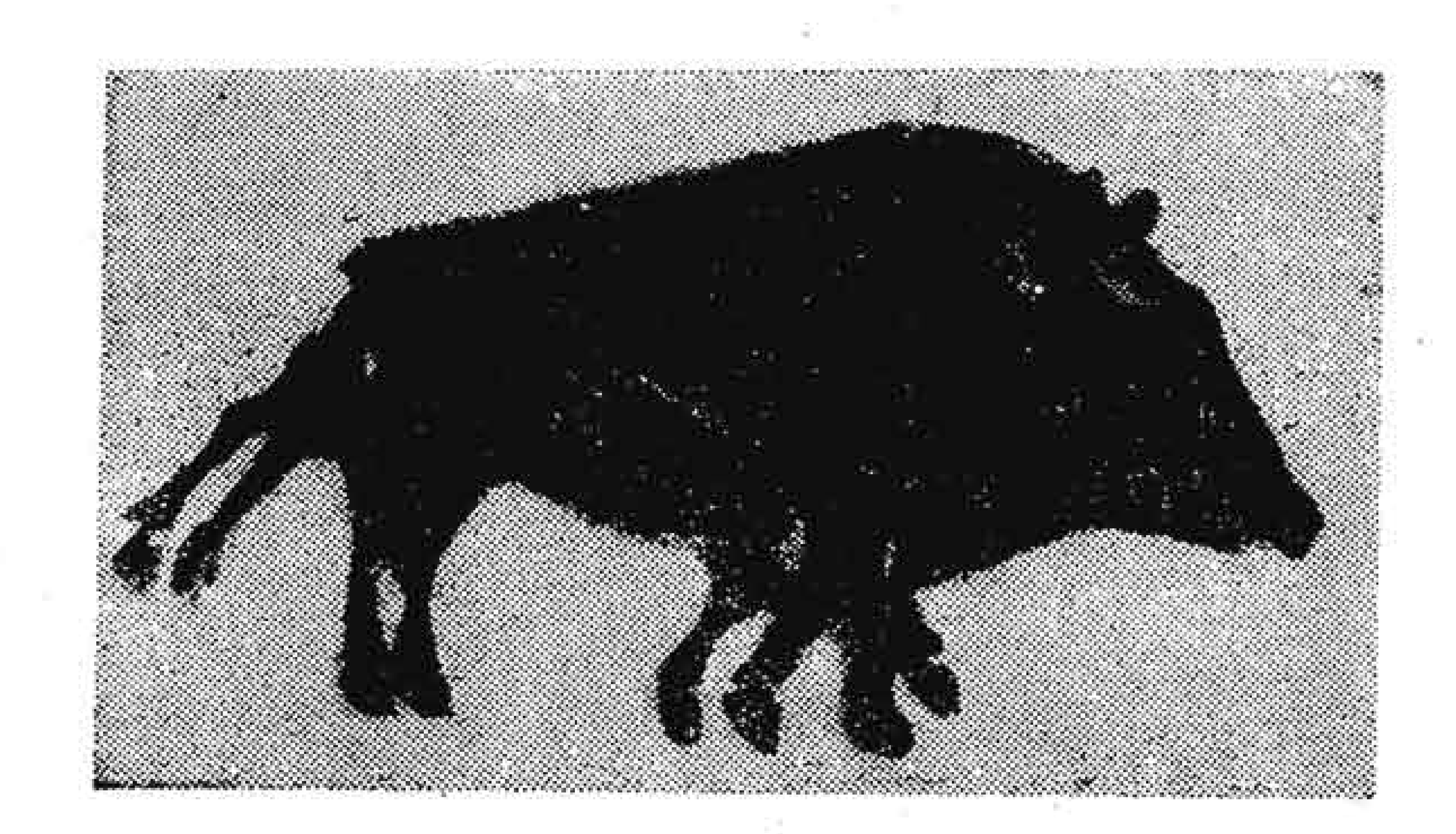
Tuvimos grandes problemas, de difícil solución en aquel momento. Sobre todo aquellos que se derivaban del tipo de producción que estábamos llevando a cabo, con unos equipos demasiado pesados que nos impedían una adecuada libertad de movimientos en condiciones naturales tan difíciles. Esto, unido a las molestias de un clima inconstante (lluvias imprevistas, gran parte del día con nubes bajas...), afectó indudablemente la calidad del resultado final. Los largos períodos de espera inactiva resultaban agotadores y desmoralizadores para los que debían actuar. Otros obstáculos surgían de la trama misma, pero éstos eran naturalmente previsibles. Uno de los rebeldes debía confesar que sentía miedo ante una situación planteada. No fue fácil convencerlo de que podía hacerlo sin dañar en absoluto su prestigio y su valor personal. Fue preciso hacerle comprender que se necesita ser doblemente valiente para sentir miedo ante una situación, confesarlo y, sin embargo, afrontarla.

A pesar de estos (y otros) obstáculos, el trabajo se pudo llevar al cabo gracias a un sentido natural de disciplina que había en ellos. La convicción que estaban realizando un trabajo que podía ser de gran utilidad para la Revolución los había despojado de todo personalismo. Así se facilitaban mucho las cosas. No hemos querido trazar un método estricto para trabajar con actores no profesionales. Este es un trabajo que requiere la utilización de los recursos más diversos e imprevistos, ya que en cada caso varían demasiado las circunstancias. Sólo la práctica continuada y un gran espíritu de investigación puede acercarnos un poco más a soluciones definitivas.

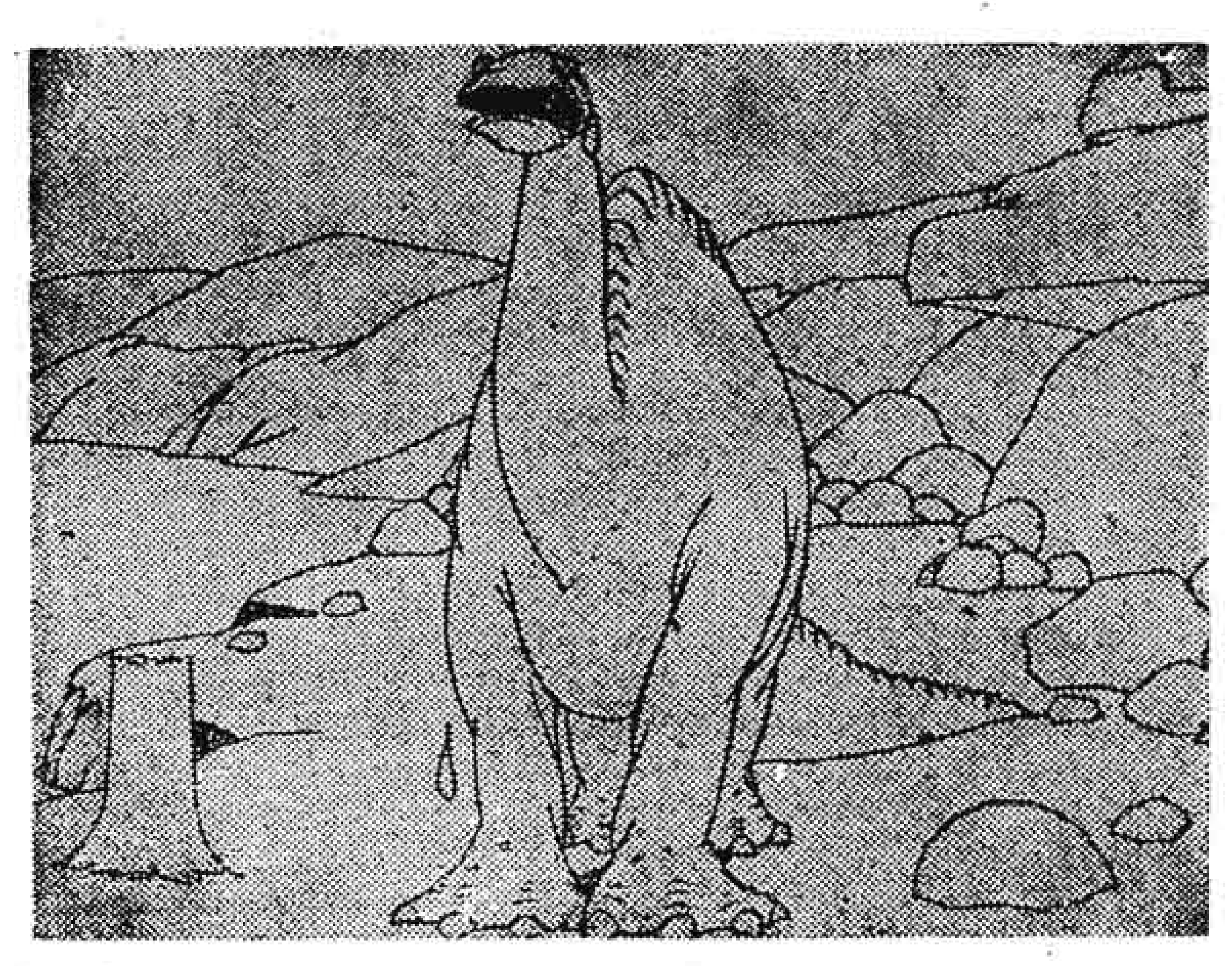


CINE NORTEAMERICANO

MUY breve HISTORIA DEL DIBUJO ANIMADO



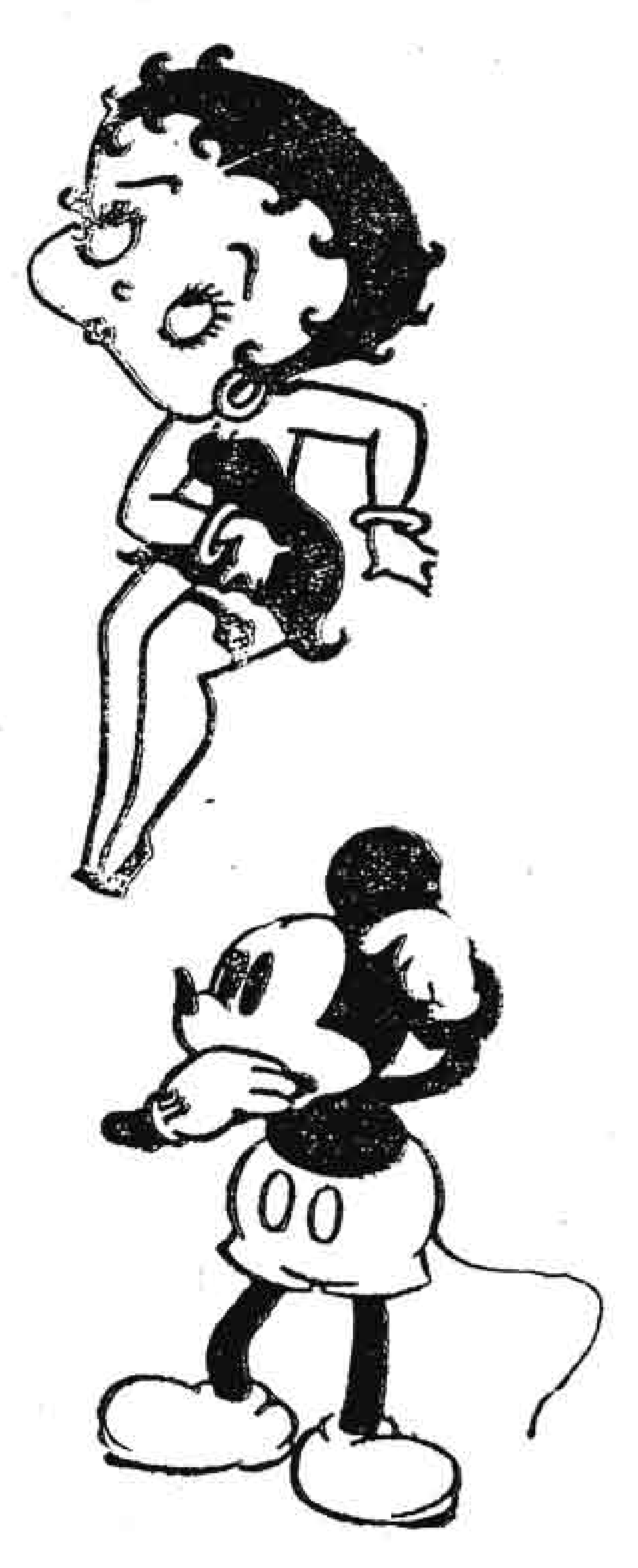
El hombre prehistórico ya sintió la necesidad de reproducir el movimiento. Este bisonte pintado hace 25 mil años en las paredes de la cueva de Altamira tiene dos veces las 4 patas en las dos posiciones extremas al correr. Este es quizás el primer "cartón" del mundo.



Emile Cohl, un francés contemporáneo de Melies, es el creador del cine de dibujos animados. Sus películas que datan desde 1908 tienen todavía un gran encanto y sorprenden por la perfección de su técnica. He aquí cómo el maestro Emile Cohl nos describe la elaboración de sus películas:

"Nadie ignora que se toma a cada vuelta de manivela, ocho imágenes fotográficas y que una vuelta dura medio segundo. Si un señor, por ejemplo, saluda quitándose el sombrero (durante el segundo en cuestión), el aparato registrará dieciséis veces el personaje en la acción del saludo; o dicho de otro modo obtendrá dieciséis posiciones diferentes. Este es el truco de los dibujos animados: se trata buenamente de sustituir las dieciséis fotografías del señor que saluda por dieciséis fotografías de dibujos ejecutados previamente y que representan al hombre en las dichas diferentes posiciones. Claro que una película no supone un señor que saluda; por tanto vamos a hacer la cuenta de los dibujos de una película de esta clase: un segundo de proyección supone dieciséis dibujos (Cohl habla del cine silente); un minuto, 960; y los diez minutos que generalmente duran estas cintas, significan unos 9,600 dibujos que después hay que fotografiar uno por uno".

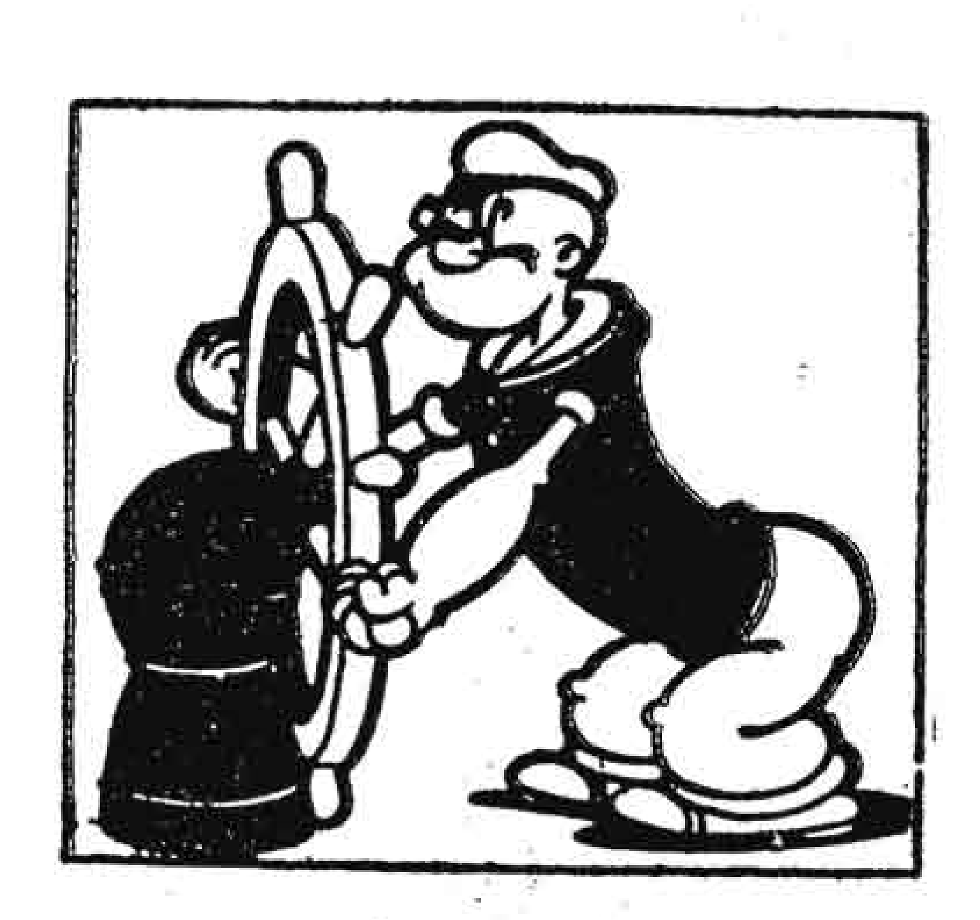




En 1909 Windsor Mc. Cay, un americano, exhibió una película dibujada: "Gertie el Dinosauro". Este fue el primer cartón animado de alguna importancia hecho en los Estados Unidos. No fue sobrepasado hasta que surgió Walt Disney 20 años después.

En 1926, en pleno auge del expresionismo alemán, Lotte Reininger realizó una película de sombras chinescas, "El Príncipe Achmed" que asombra todavía por la delicadeza y el gusto exquisito con que fue hecha.

Betty Boop de Max Fleisher y el Gato Félix de Pat Sullivan fueron personajes popularísimos durante las décadas del 20 y del 30.



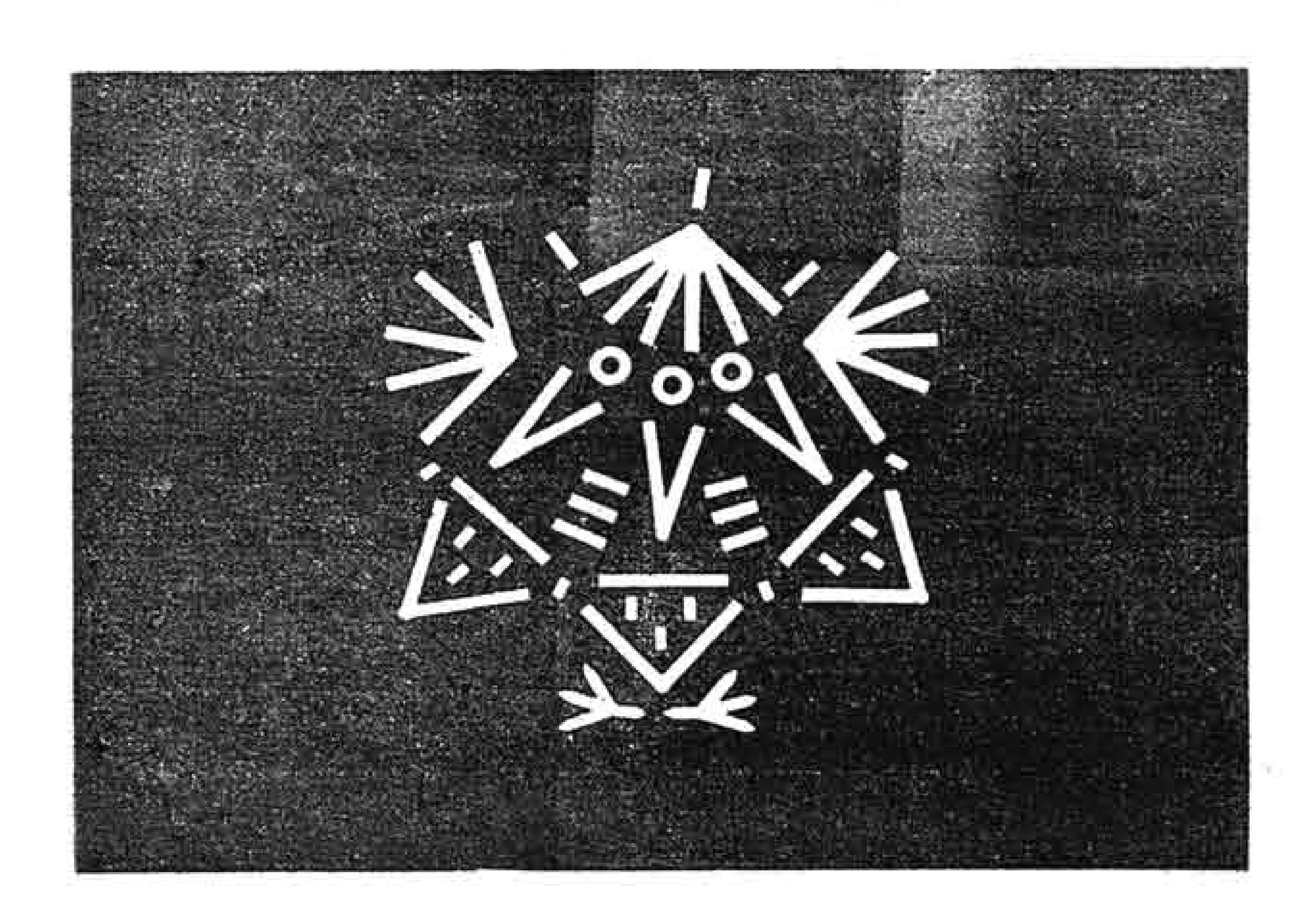
Walt Disney ganó un premio de la Academia en 1933 con "Los 3 Cochinitos" que es todavía uno de los cartones en colores más populares que se han hecho jamás. La técnica extraordinariamente perfecta de Disney está ya aquí completamente desarrollada.

El año 1934 fue memorable para el dibujo animado porque trajo el debut del que estaba destinado a convertirse en una estrella mundialmente famosa: Su nombre era Donald e hizo su primera aparición en la película de Disney "Beneficio para Huérfanos".



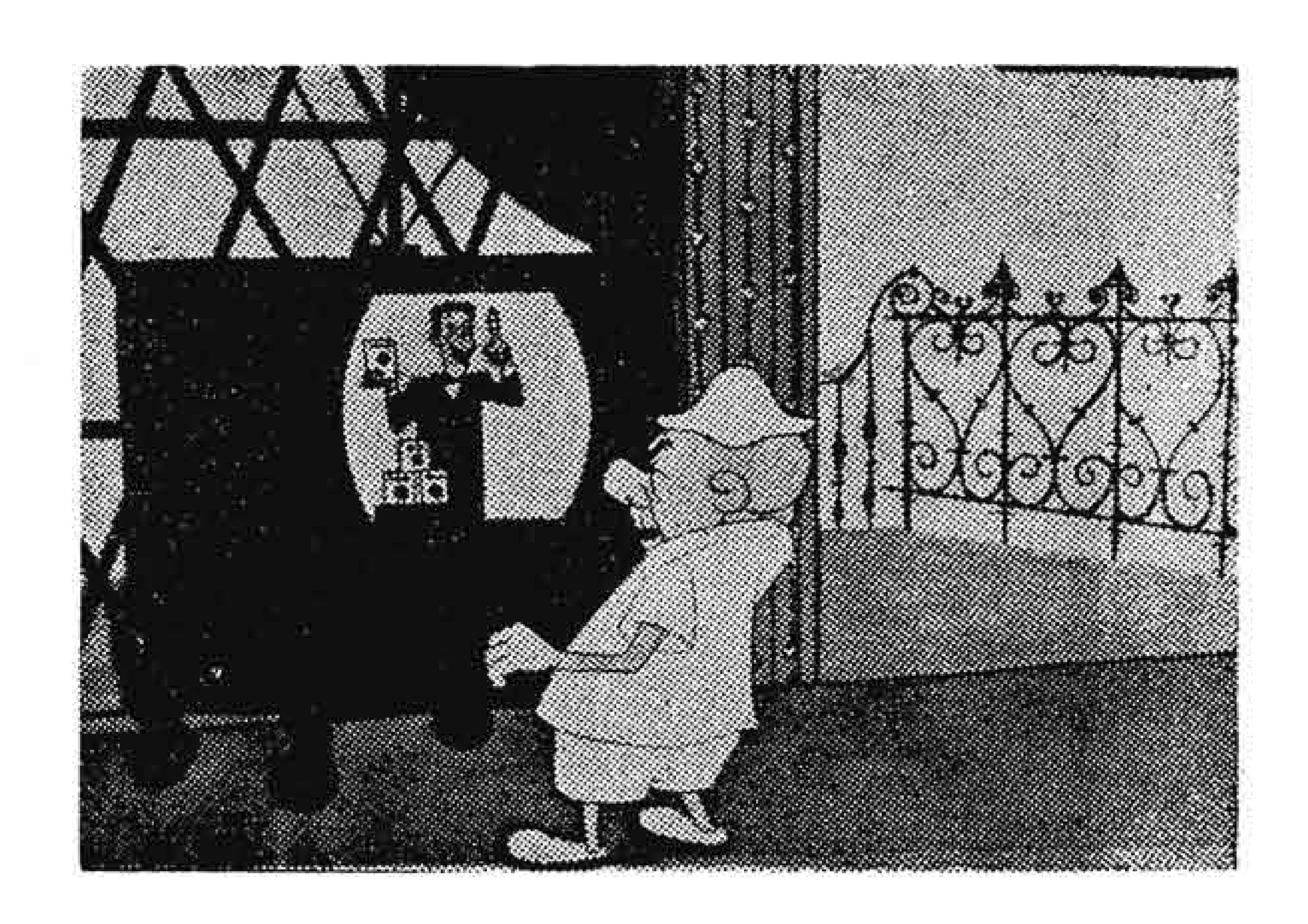
El canadiense Norman Mac Laren ha llevado el dibujo animado a sus últimas consecuencias. El ha utilizado la nueva técnica de pintar directamente sobre la película sin utilizar la cámara tomavista. Mac Laren ha hecho muchas películas de este tipo utilizando diseños abstractos al ritmo de música y ruidos. Pero Mac Laren mantiene en sus películas también un elemento poético.

El ratón Miquito es quizás el personaje más famoso creado por Walt Disney. Después de más de 30 años todavía sigue siendo popular entre los niños de todo el mundo.



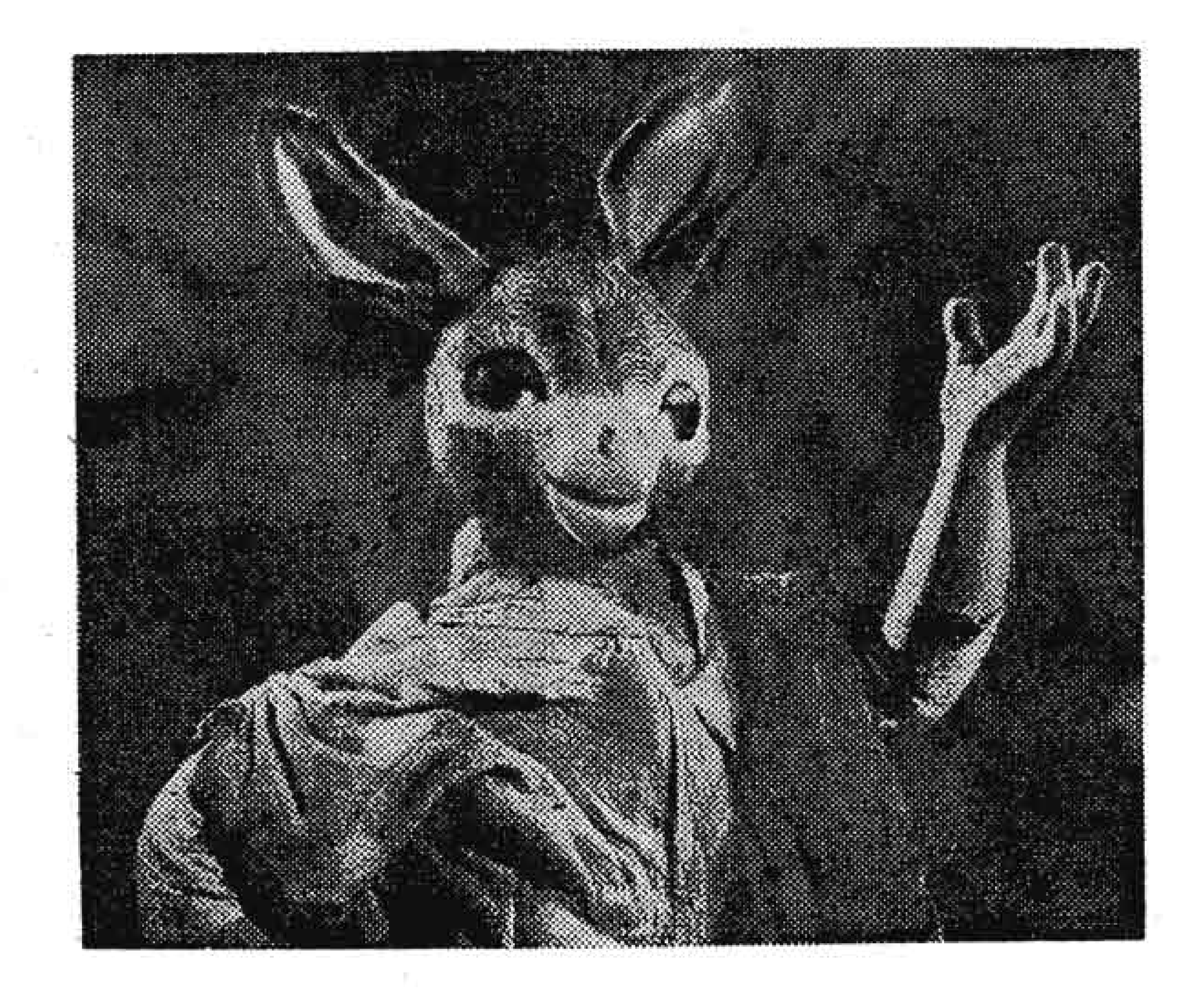
"Blanca Nieves y los 7 Enanitos" (1937) es la primera película de dibujos animados de largo metraje y en colores. Walt Disney se convierte en una figura de fama mundial. Las enormes sumas recaudadas sirvieron para la construcción de los grandes estudios y la gran compañía manejada por él mismo.

"Dumbo" señala, junto con otros largometrajes como "Finocho", "Fantasía", "Bambi", el punto máximo, en el orden mecánico, en la carrera de Walt Disney. El dibujo animado se ha convertido ya en un producto industrial técnicamente perfecto, aunque empieza a sucumbir a un comercialismo creciente. Además Walt Disney ha llevado, hasta la exageración su tendencia a la sensiblería dulzona hasta hacerse empalagoso. El éxito de público de sus películas es en estos momentos extraordinario.



"La Cenicienta" (1950) muestra la completa decadencia a que ha llegado Walt Disney. Ya completamente despersonalizado a través de una enorme empresa en la cual ya no tiene más intervención que la puramente administrativa, sus películas han perdido todo el encanto de los primeros tiempos cuando hacía las "sinfonías tontas".

Los cartones de la UPA (con Stephen Busestow como cerebro detras de las siglas) revitalizó el género del cartón que parecía ya agotado en los Estados Unidos. La UPA eliminó los animalitos empalagosos de Disney y utilizó dibujos de seres humanos. Se incorporaron también las tendencias plásticas más modernas renunciando al detallismo realista de Disney. El estilo de los cartones de la UPA ha revolucionado completamente el cine de dibujos animados.



En Checoslovaquia donde existía ya antes una vieja tradición del teatro de marionetas, ha surgido con la ayuda entusiasta del Gobierno socialista una escuela de cine de animación que es quizás hoy en día la más importante del mundo. Aquí va una escena del "Sueño de una Noche de Verano" de Jiri Trnka. De él mismo son "El Ruiseñor y el Emperador", "El Príncipe Bayaya" y otros films que han obtenido numerosos premios en diversos festivales internacionales.